ರಂಗ ಅನ್ವೇಷಣೆ : ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್‌ನ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು

ಅಕ್ಷರ



ರಂಗ ಅನ್ವೇಷಣೆ

ಪೀಟರ್‌ಬ್ರೂಕ್ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು

ಅಕ್ಷರ

ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ
ಪರವಾಗಿ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ

RANGA ANVESHANE : (Kannada) On the Theatre experiments of Peter Brook and its background by K.V. Akshara Prin ed at Abhinava Mudrana, Sagar and Published by Akshara Prakashana, Sagar (Karnataka) 577401 on behalf of the Ninasam Theatre Institute, Heggodu, First Impression Nov. 1982, 1000 Copies. 38 Pages, Ps. 5-00

ಬೆಲೆ : ಐದು ರೂ.

ಅರಿಕೆ

ನಮ್ಮ ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಸಾಧ್ಯವಾದಮಟ್ಟಿಗೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದಾಗ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಉಂಟಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕ್ರಮೇಣ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಪ್ರಯೋಜನವಾದೀತು ಎಂದು ಅನಿಸಿ, ಈ ಬಗೆಯ ಪುಸ್ತಕಮಾಲೆಯೊಂದನ್ನು ಅಕ್ಷರಪ್ರಕಾಶನದ ನೆರವಿನೊಡನೆ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತ ಹೋಗಲು ಯೋಜಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಹಾಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವ ಪುಸ್ತಕ ಇದು.

"ರಂಗ ಅನ್ವೇಷಣೆ" ಎಂಬ ಈ ಕಿರುಪುಸ್ತಕ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿನ ಇತ್ತೀಚಿನ ರಂಗ ಕಲ್ಪನೆ–ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈಚಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿರುವ ಪೀಟರ್ ಬ್ರುಕ್‌ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಈ ಬರಹ, ಜತೆಜತೆಗೇ ಇಂಡಿಯಾದ ಈಚಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆಗೆ ಕೂಡ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ 1982

ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ



ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದರೇನು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಮಾನವ ನಾಗರಿಕತೆಯ ವಿವಿಧ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಉತ್ತರ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಅದು ಪಂಡಿತವರ್ಗದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸ್ಪರ್ಧೆಯೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ಯುರೋಪಿನ ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಅದು ಚರ್ಚಿನ ಅಂಗಳದಲ್ಲೋ ಓಡಾಡುವ ಗಾಡಿಗಳ ಮೇಲೋ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಥಾನಕಗಳೇ ಇರಬೇಕು. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಾವ ಅನುಭಾವಗಳ ಸಂವಹನೆಗೋಸ್ಕರ ತುಂಬ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕೈ-ಮೈ ಚಲನೆಯ ಭಾಷೆಯೇ ಆಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡರೆ ನಮ್ಮ ಲೋಕರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ನಟ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನೇರ ಸಂಬಂಧ ಮಾತ್ರ. ಯುರೋಪಿನ ಪುನರುತ್ಥಾನದ ನಂತರ ಬೆಳೆದ ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ದೂರವಾದ ಬಣ್ಣ ಬೇಗಡೆಗಳ ಲೋಕವೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಇದ್ದಿತಾದರೆ ಅದನ್ನು ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯಂಥವ ಮುರಿದು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆಯಾ ಕ್ಷಣ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ನಟನ ಜೀವಂತಿಕೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದ. ಹೀಗೆ ಕಾಲಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ, ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ, ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕದಾಗುವಂತೆ ತನ್ನ ರೂಪವನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗಿದೆ ರಂಗಭೂಮಿ. ಈ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಎಂಬಾತ ಕೊಟ್ಟ ಉತ್ತರ - ತುಂಬ ಸರಳವಾಗಿದ್ದೂ ಗಹನವಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ ಎಂಬಂತಿದೆ :

> "ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಶೂನ್ಯ ಆವರಣವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನೇ ಒಂದು ರಂಗಸ್ಥಳ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆ ಶೂನ್ಯ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಆಚೆಂದೀಚೆ ಹಾದುಹೋಗುತ್ತಾನೆ ; ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಅದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಇದಿಷ್ಟೇ ಸಾಕು."

ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಬರೆದ 'ಶೂನ್ಯ ಆವರಣ' (The Empty Space) ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕ ಮೇಲಿನ ಸಾಲುಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಕಳೆದ ಎರಡು ದಶಕಗಳಿಂದ ಹೊಸಹೊಸ ರಂಗ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈಚಿನ ಕೊಂಡಿಯೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದವ. ಸದ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರಾಗಿರುವ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದವ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್‌ನಂತಹ ಮೇಧಾವಿಯನ್ನು ಬರೀ 'ನಿರ್ದೇಶಕ' ಎಂಬ ಪದದಿಂದ ಹಿಡಿದಿಡುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆತ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗ-ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ವೈಖರಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದದ್ದು. ಒಪೇರಾದಿಂದ ಹಿಡಿದು ರಾಜಕೀಯ ಬೀದಿನಾಟಕಗಳ ತನಕ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಆಯಾಯ ಗುಂಪೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಫೂರ್ತನಾಟಕಗಳ ತನಕ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ ಖ್ಯಾತ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸಹಾರಾ ಮರುಭೂಮಿಯ ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಯ ಹಳ್ಳಿಗಳವರೆಗೆ– ಆತನ ಕಾರ್ಯ ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಭವ ವಿಸ್ತೀರ್ಣ ಈತನಿಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟಿದ್ದೂ ಆತ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು, ಆತನ ಬರವಣಿಗೆ, ಆತ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ತೀರ ಸರಳವಾದದ್ದು. ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ, ತೀರ ಸುಲಭವಾದ ಆಡುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣ ತತ್ವಗಳಿಗಿಂತ ಆಚೆಯದ್ದನ್ನು ಹೊಳೆಸಿಬಿಡುವಂಥ ಝೆನ್ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಆತನದು.

ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್‌ನ ರಂಗಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಾಡಿಸಿದರೆ, ಆತ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭ, ಆತನ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪ್ರೇರಣೆ, ಆತನಿಗೆ ಎದುರಾಗುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು, ಆತ ಅದಕ್ಕೆ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಉತ್ತರ— ಇವೆಲ್ಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನೇಕರಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾಗಿ, ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಇರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಬ್ರೂಕ್‌ನ ಜೀವನದ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಮಜಲುಗಳನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು : ಒಂದು— ವೃತ್ತಿ / ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜತೆ ಜತೆಗೇ ಬದುಕಿ ಅಲ್ಲೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದು. ಎರಡು— ಕೆಲವು ಸ್ನೇಹಿತರೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿ ರಾಯಲ್ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪನಿಯೇ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ-ನೋಡುವ ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತೆರೆಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ಈಚೆ-ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಕಳಚಿ ಅದು ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಗಡಿಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿ ನೇರವಾಗಿ ಸಂವಹಿಸಬಲ್ಲದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು. ಇವನ ಬದುಕಿನ ಈ ಮೂರೂ ಮಜಲುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಟ್ಯಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ನಂತರ ಆತನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹಲವಾರು ಕವಲುಗಳು-ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್, ಬ್ರೆಖ್ಟ್, ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ, ಷೆಖ್ನರ್, ಜುಲಿಯೆನ್ ಬೆಕ್— ಇವರೆಲ್ಲರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧಿತವಾಗಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ಬ್ರೂಕನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಈ ಲೇಖನದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ.

ಇದೇ ಫೆಬ್ರವರಿ ೧೯೮೩ರಲ್ಲಿ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದ; ಭೋಪಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಆತ ಒಂದು ರಂಗಶಿಬಿರವನ್ನು ನಡೆಸಿದ. ಆ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಆತ ಬರೆದ, ಆತನ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಓದಿದ್ದು — ಈ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವಂಥ ಮಾಧ್ಯಮವಾದದ್ದರಿಂದ, ಬ್ರೂಕ್‌ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಸ್ವತಃ ನೋಡದೇ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿರುವಂತಹ ಮಿತಿ ಈ ಲೇಖನಕ್ಕಿದೆ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಒಂದೇ ಪುಸ್ತಕ ಸಂದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಹೆಕ್ಕಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಅಥವಾ ಆತನ ಪ್ರಯೋಗದ ತುಣುಕುಗಳಿದ್ದ ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ನೆನಪಿನಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದು. ಇನ್ನು ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಮಾನಾಂತರ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತ ಹೋಗಿದೆ. ಇವನ್ನು ಬರೀ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳೆಂದು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಯಬೇಕು.

೧

ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇಳಿದದ್ದು ತನ್ನ ಹದಿನೇಳನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ; ಮಾರ್ಲೋನ 'ಡಾ. ಫಾಸ್ಟಸ್' ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಮೂಲಕ. ಮೊದಲಿನಿಂದ ಆತ ವೃತ್ತಿ-ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಜತೆಗೇ ತರತರದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೂ ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ಹೆಸರು ಮಾಡತೊಡಗಿದ್ದು ೧೯೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ೧೯೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಆತ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಸಿದ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳು, ಒಪೆರಾ, ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ನುರಿತಿದ್ದ.

೧೯೫೦ರ ದಶಕ ಯುರೋಪಿನ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ದಶಕ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ "ಹೊಸ ಅಲೆ" ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಚಳುವಳಿ ೧೯೫೮ರಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಬರ್ಗ್‌ಮನ್‌ನ 'ವೈಲ್ಡ್ ಸ್ಟ್ರಾಬೆರೀಸ್', ಅಲೆನ್ ರೆನೆಯ 'ಹಿರೋಶಿಮಾ ಮಾನ್ ಅಮೊರ್', ಗೊದಾರ್ದ್‌ನ 'ಬ್ರೆಥ್‌ಲೆಸ್' ಮುಂತಾದ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕನ್ನು ತೆರೆಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳು ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದವು. ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಆಗ ಬೆಕೆಟ್, ಜೀನೆ, ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಮುಂತಾದವರು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರಾಗಿದ್ದರು. ೧೯೫೫ರಲ್ಲಿ ಬೆಕೆಟ್‌ನ 'ಗಾಡೋ' ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು. ಜೀನೆಯ 'ಬಾಲ್ಕನಿ', ಅಯನೆಸ್ಕೋನ 'ಅಮೇದಿ', ಪಿಂಟರ್ ಮತ್ತು ಆಲ್ಬೀಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು

ಇದೇ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂದವು. ಇದೇ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಪಠ್ಯವುದಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದವು. ಪೋಲಂಡ್‌ನ ಜೆರ್ಸಿ ಗ್ರೊಟೊವ್‌ಸ್ಕಿ ೧೯೫೯ರಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ 'ರಂಗಪ್ರಯೋಗಾಲಯ' ಎಂದು ಹೆಸರುಪಡೆದ ಸಂಸ್ಥೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದ. ೧೯೫೦ರಲ್ಲೇ ಜುಲಿಯನ್ ಬೆಕ್ ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿ 'ಜೀವಂತ ರಂಗಭೂಮಿ' (Living Theatre) ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ.

ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಭೌತಿಕ ಕುರುಹುಗಳೆಲ್ಲ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಮಾಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದರೂ, ಆ ಯುದ್ಧದಿಂದ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾದ ಷಾಕ್, ಆಂತರಿಕವಾದ ಮಾನಸಿಕ ಒಳತೋಟೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭ ಅದು. ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಅರ್ಥಹೀನತೆ, ಯಾವುದೇ ಸುಸಂಬದ್ಧ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಹತಾಶೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಈ ತನಕದ ಯಾವ ಕಲಾಮಾರ್ಗದಿಂದಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಿರಾಕರಣೆ— ಇದು ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಮುಖ್ಯ ಭಾವನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಕವಲುಗಳು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದವು. ಒಂದು ಕಡೆ ರಂಗಭೂಮಿ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ, ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ತನ್ನ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟತೊಡಗಿತ್ತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂತಹ ಅನುಕೂಲತೆಗಳಾವುವೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ರಂಗಪಠ್ಯದ ವಿವಿಧ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಹೆಣಗಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿ/ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಸಿಕ್ಕಾಪಟ್ಟೆ ಹಣ ಸುರಿಯುತಿತ್ತು ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆ ಹಣ ವಾಪಾಸು ಬರುವಂಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡುವುದು ಅದರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತಿತ್ತು. ದೊಡ್ಡದೊಡ್ಡ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ದುಬಾರಿ ಟಿಕೇಟಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಜನರಿಗೆ ಮುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದವು ; ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಆಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂಥ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಆರ್ಥಿಕ ಉಬ್ಬರವನ್ನಾಗಲೀ ಕಾಣುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇದ್ದಿಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯವಾದ ದ್ವಂದ್ವ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಇಲ್ಲೇ— ಒಂದು ಕಡೆ ವ್ಯಾಪಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿ ನೀರಸವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದು, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯಿಲ್ಲದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಯಾವುದೋ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೋ ಯಾ ಖಾಸಗೀ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನಕ್ಕೋ ಬಂದಳಿಕೆಯಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದು.

ತನ್ನ 'ಶೂನ್ಯ ಆವರಣ' ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪೀಟರ್‌ಬ್ರೂಕ್ ಈ ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನೇ ಮೀಸಲಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ತಾನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿದಾಗ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆತ 'ಮರಣೋನ್ಮುಖ ರಂಗಭೂಮಿ' (Deadly Theatre) ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.

"ಹಿಂದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅದು ಅಶುದ್ಧವಾದ ಕಲೆ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸೂಳೆಗಾರಿಕೆ ಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅದೀಗ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸೂಳೆಯರು ಹಣ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ, ಆದರೆ ಸುಖ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ" –ಇದು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೋಡಿದ ರೀತಿ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ದೃಶ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಬೆಳಕು, ವೇಷ ಭೂಷಣ–ಎಲ್ಲವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಯಾವುದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನೂ ಆಳವಾಗಿ ತಟ್ಟುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಜೀವಹೀನವಾದ ಒಣ ತಲೆಯ ಪಂಡಿತರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ತಟ್ಟುವ ರಂಗಭೂಮಿ ಇದು. ಈ ಮರಣೋನ್ಮುಖ ರಂಗಭೂಮಿ ದೈತ್ಯಾಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಇಡೀ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ನುಂಗಿ ಹಾಕುವ ಲಕ್ಷಣ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂದು ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬ್ರೂಕ್ ಭವಿಷ್ಯ ನುಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ೧೯೬೮ ರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಈ ಭವಿಷ್ಯ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ಸತ್ಯವಾಗತೊಡಗಿತ್ತು; ವೆಸ್ಟ್‌ಎಂಡ್ – ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ಗಳಂತಹ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಈ ಗಂಡಾಂತರಕ್ಕೆ ತಲುಪಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದವು.

ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ರೀತಿ ತನ್ನ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ನೀರಸ ವಾದ ಉದ್ಯಮವಾಗಿಬಿಡುವುದು ಏಕೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೇ ಇರುವ ಮೂಲಭೂತ ದೋಷ. [illegible] ಈ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹೇಗೆ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆ ಯುತ್ತದೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡಾ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ.

> "ಬ್ರಾಡ್‌ವೇಯಲ್ಲಿ ಟಿಕೇಟ್ ಬೆಲೆಗಳು ಸತತವಾಗಿ ಏರುತ್ತಿವೆ, ಹಾಗೂ ಪ್ರತೀ ಸೀಸನ್ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಗೋತಾ ಹೊಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಸನ್ನಿವೇಶದ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಪ್ರತೀ ಸೀಸನ್‌ನ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಭಾರೀ ಹಣ ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗೆ–ರಂಗಮಂದಿರದೊಳಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಜನರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಹೋದರೂ ಟಿಕೇಟ್ ಆಫೀಸಿನಲ್ಲಿ ಸಂದಾಯವಾಗುವ ಹಣದ ಮೊತ್ತ ಏರುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗೇ ಮುಂದುವರಿದರೆ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಬ್ಬನೇ ಮಿಲಿಯಾಧಿಪತಿ ಭಾರೀ ಹಣ ಸಂದಾಯಮಾಡಿ ತನ್ನ ಒಬ್ಬ ಖಾಸಗೀ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಳ್ಳುವ ತನಕ ಮುಟ್ಟುತ್ತವೆ."

ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಸೂಚಿಸಿದ ಈ ಅಪಾಯವನ್ನು ಸುಮಾರು ಅವೇ ಸಮಯ ದಲ್ಲಿ ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅಂಕಿ-ಅಂಶ ಸಂಗ್ರಹವೊಂದು ದೃಢಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ವರದಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ಸಾಬೀತಾಗಿವೆ. ಒಂದು- ರಂಗಭೂಮಿಗೆ

ಹೋಗುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಜನಸಂಖ್ಯೆಯ ತೀರ ಕಿರಿದಾದ ಒಂದು ಗುಂಪಿನವರು ಎಂಬುದು. ಇನ್ನೊಂದು—ಎಲ್ಲ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಮುಗ್ಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದ್ದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಲೆಗಳು ಸರ್ಕಾರ ಯಾ ಖಾಸಗೀ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಬದುಕಲೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಬಂದ ಸ್ಥಿತಿ ಪ್ರತಿ ಕಲಾಕಾರ, ಒಂದೇ ಪೈಪೋಟಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದು ಮಿಲಿಯಾಧಿಪತಿಯಾಗಬೇಕು ಯಾ ಚಿಲ್ಲರೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯಬೇಕು ಅಥವಾ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟು ಅನಾಮಿಕನಾಗಿ ಉಳಿಯಬೇಕು.

(ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇಂತಹ ದುರಂತ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬರುವುದು ತುಂಬಾ ತಡವಾಗಬಹುದು ಅಥವಾ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆಯಲ್ಲವೆ ? ಈಚೆಗೆ ಮಧ್ಯಪ್ರದೇಶ ಸರಕಾರ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೋಟ್ಯಂತರ ರೂಪಾಯಿ ವೆಚ್ಚ ಮಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆ. ಭೋಪಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಸಿದ ಹೊಸ ಭಾರತ್ ಭವನ್‌ನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿಯವರು ಈ ಭವನದ ಉದ್ಘಾಟನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಪ್ರತೀ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಕಲಾ ಸಂಕೀರ್ಣದ ನಿರ್ಮಾಣ ಆಗಬೇಕು ಅಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕೂಡಾ ಕೇಂದ್ರಿಕೃತವಾಗುತ್ತ, ಆ ಮೂಲಕ ಸರಕಾರದ ಹತೋಟಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಿಗುವ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ ? —ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಹುಶಃ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸಬಹುದು.)

ರಂಗಭೂಮಿ ಹೀಗೆ ಮರಣೋನ್ಮುಖವಾಗುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಆರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದೆ ಕಾರಣವಲ್ಲ ಎಂದೂ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಮರಣೋನ್ಮುಖ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಒಜೆ ಹೆಚ್ಚು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವುದು ಕೆಲವು ಸಿದ್ಧ ಸೂತ್ರಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇದು ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ನಾಟಕವಾದರೆ ಇದರ ಪ್ರಯೋಗ ಹೇಗಿರಬೇಕು—ಇದರ ದೃಶ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಇದರ ವೇಷಭೂಷಣ, ಇದರ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ—ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕೆಲವು ಸಿದ್ಧ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿ, ಅದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ತ್ರಾಸನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ಇವನ್ನು ಮೀರಿದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಲೂ ತಯಾರಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಕೂಡಾ ಈ ಮರಣೋನ್ಮುಖ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೆಲವು ಸಿದ್ಧ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. (ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ನಡೆದ ಕೆಲವು

ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ 'ಬರ್ನಮ್‌ವನ'ವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ ದೆಹಲಿಯ ಅನೇಕ ಪಂಡಿತರು 'ಇದು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕೊಲೆ' ಅಂತ ಮೂಗು ಮುರಿದರು. ಫ್ರಿಟ್ಸ್ ಬೆನೆವಿಟ್ಸ್ 'ಮಿಡ್ ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್‌ಡ್ರೀಮ್' ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ ಇದು 'ಅಪ್ರಬುದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗ' ಅಂದರು. ಅದೇ ಪಂಡಿತರು ಯಾವುದೋ ಮೂರನೆಯ ದರ್ಜೆಯ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕಂಪೆನಿ ಬಂದು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡಿದರೆ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸುತ್ತಾರೆ.)

ಹೀಗೆ ಒಂದುಕಡೆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬಣ ವ್ಯಾಮೋಹದಿಂದ ಯಾವುದೇ ಹೊಸತಕ್ಕೂ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಜಿಗುಟುತನ, ಇನ್ನೊಂದುಕಡೆ ಈ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಅಪಾಯ ಇವೆರಡರಿಂದಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿ ಈಗ ಮುಂದಕ್ಕೂ ಹಿಂದಕ್ಕೂ ಹೋಗಲಾರದ ಹಳಸಲು ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದು ನಿಂತುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅಸಂಖ್ಯ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ನಟರು ತಯಾರಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಯಾವ ನಟನಿಗೂ ಸಂವಹನೆಯ ತುರ್ತೇ ಇಲ್ಲ. ಅಸಂಖ್ಯ ಸಂಖ್ಯೆಯ ತಂತ್ರಜ್ಞರಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರೆಲ್ಲ ಯಾವುದೇ ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಕೆಲಸಗಾರರಿದ್ದ ಹಾಗೆ—ಅಂತಿಮವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಕೃತಿಗೂ ಅವರಿಗೂ ಯಾವ ಆತ್ಮೀಯ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ನಿರ್ದೇಶಕ ಇಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಸೆಂಲ್ಟ್ರಿ ಚಾಲಕನ ಹಾಗೆ. ಆತ ನಟರ ರಂಗಚಲನೆಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಾತ ಮಾತ್ರ. ಪಟ್ಟೆಂಪರ್ ಎಲ್ಲ ತಂತ್ರಜ್ಞರ ಕೆಲಸಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸುವ ಸಂಯೋಜಕ ಅಷ್ಟೆ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ, ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಕೂಡಾ ಹೊಸತೇನನ್ನೂ ಬರೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ಅವೇ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸುತ್ತ ಹಾಡಿದ್ದನ್ನೇ ಹಾಡುವ ಕಿಸಬಾಯಿದಾಸರು. ಇವರೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಒಂದು ವಿಷಚಕ್ರವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಅನ್ನುತ್ತಾನೆ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್. ಯಾವುದೋ ರೀತಿಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವ ಜನ ಅದನ್ನೇ ಬರೆಯುವ ನಾಟಕಕಾರ. ಅದನ್ನು ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕದ ಹಾಗೆಯೇ ಆಡುವ ನಟರು, ಅದನ್ನೇ ನೋಡುವ ಅದೇ ಜನರ ಗುಂಪು, ಅದೇ ಬರೆಯುವ ವಿಮರ್ಶಕರು; ಓದುವವರೂ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಜನ—ಇದು ಈ ವಿಷಚಕ್ರ ತಿರುಗುವ ಹಾದಿ. ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸಂಪೂರ್ಣಸಮಾಜದ ಯಾವುದೋ ಒಂದೇ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಂಡುಬಿಟ್ಟರಂತೂ ಸಂವಹನೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ-ಎರಡೂ ಇಲ್ಲಿ ನಿಂತುಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇಡೀ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬರೀ ವ್ಯವಹಾರವಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. (ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸದ್ಯ ಕೆಲವೇ ನಗರ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅಪಾಯದ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ದೆಹಲಿಯ 'ಮಂಡಿಹೌಸ್' ಆವರಣವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ರಾಜಧಾನಿಯ ಕಲೆ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಚಕ್ರ ತಿರುಗುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಆದ್ದರಿಂದ

ಇಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ೨೪ ಗಂಟೆಯೂ ರಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಮುಳುಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಹವಾಮಾನ ತುಂಬ ವಿಷಪೂರಿತವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಚಿಲ್ಲರೆ ರಾಜಕೀಯ, ಒಳಜಗಳ, ಇತ್ಯಾದಿ ಇಲ್ಲಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಜತೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿ ಭಾರತದ ಜನಸಂಖ್ಯೆಯ ಬಹುಭಾಗ ಈ "ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ"ಯಿಂದಲೇ ವಂಚಿತರಾಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.)

ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮೇಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ-ಅವು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್‌ನ ದೃಷ್ಟಿ ಎಂಬುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇದು ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಎಲ್ಲರ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗಿತ್ತು. ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯಂಥ ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇರಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದು ಇದೇ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ರಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ ಬೇರೆ ಬೇರೆ; ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ಕೂತ ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮನರಂಜನೆಯ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಹಂಚುವ ಏಕಮುಖ ಕಾರ್ಖಾನೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅವರ ತಕರಾರು. ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಕ್ತಗತವಾಗಿದ್ದ ಸಂವಹನೆಯ ದಾರಿದ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಎಲ್ಲ ಕೆಡಕುಗಳು-ಇವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಕರ್ತರೆಲ್ಲರೂ ಒಟ್ಟಾಗಿದ್ದರು. ಇನ್ನು ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ತಾವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ತಮ್ಮದೇ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವರು ಒಬ್ಬರಿಂದೊಬ್ಬರು ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರು; ಅದಕ್ಕೇ ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮಹತ್ವ ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳು ಕೂಡಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ.

ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್‌ನ ಜತೆಗೆ ಹಾಗೂ ಆತನಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಅನೇಕ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶ: ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನಕ-ಸ್ಟಾನಿಸ್‌ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ಬಂದು, ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದವರಾಗಿದ್ದರು. ಹಾಗೂ ಇವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ೧೯೨೦-೩೦ ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸ್ಟಾನಿಸ್‌ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ವಿವಿಧ ಕವಲುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ..

ಕೊನ್‌ಸ್ಟಾಂಟಿನ್ ಸ್ಟಾನಿಸ್‌ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ರಶಿಯಾದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಾಸ್ಕೊ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದು ೧೮೯೮ರಲ್ಲಿ. ಆಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಜನ

ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದದ್ದು ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿ. ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಭ್ರಮೆಯ ಒಂದು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವುದನ್ನೇ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಂಥದು. ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಕಾರ– ರಂಗಭೂಮಿಯೆನ್ನುವುದು ವಾಸ್ತವಕ್ಕಿಂತ ಎತ್ತರವಾದದ್ದು; ಆದ್ದರಿಂದ ಒಬ್ಬ ನಟ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕೃತಕವಾಗಿ 'ಅಭಿನಯಿಸುವ' ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ತುಡಿಯುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಈ ಮೂಲನಂಬಿಕೆಯನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸಿ, ನಟ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ 'ಅಭಿನಯಿಸಬಾರದು' ಆತ ರಂಗದ ಮೇಲೇ 'ಬದುಕಬೇಕು' ಅಂದ. ಆತ ತನ್ನ ಜೀವಮಾನವುದ್ದಕ್ಕೂ ರೂಪಿಸಿದ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲ ಅದೇ. ನಾವು ಮಾಡುವ ನಾಟಕ– ಅದು ಚೆಕಾಫ್‌ನ 'ಚೆರ್ರಿ ಆರ್ಚರ್ಡ್' ಆಗಿರಲಿ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ 'ಒಥೆಲೋ' ಆಗಿರಲಿ– ಆ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಬೇಕು. ಇಂಥ ನಿಜವಾದ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ನಟ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಟ್ಟಂತ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ–. ಒಥೆಲೋನ ಪಾತ್ರವನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಆತನ ಸುಖದುಃಖಗಳು ತನ್ನ ಸುಖದುಃಖಗಳೇ ಎಂಬ ಹಾಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬದುಕುವುದು ಹೇಗೆ– ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿ ಉತ್ತರಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಈ 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ' ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮೊದಲು ವಿರೋಧಿಸಿದವ ಆತನ ಶಿಷ್ಯನೇ ಆಗಿದ್ದ ವ್ಸೆವೆಲೊಡ್ ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಎಂಬಾತ. ೧೮೯೮ರಲ್ಲೇ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಮಾಸ್ಕೋ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ಗೆ ಸೇರಿದ್ದ ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ೧೯೦೨ರಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತನ್ನದೇ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ, ಆಮೇಲೆ ಅನೇಕರ ಸಹಾಯದೊಂದಿಗೆ ಹೊಸ ರಂಗಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು, ಅಭಿನಯಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ. ಆತನ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ 'ಜೀವಯಂತ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತ' (Bio-mechanics) ಎಂದು ಹೆಸರು ಬಂತು. ನಟನ ಇಡೀ ದೇಹ ಒಂದು ಯಂತ್ರವಿದ್ದ ಹಾಗೆ, ಇದರ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಂವಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ– ಎಂಬುದು ಆತನ ನಂಬಿಕೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸ್ಟಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಆತ ರಂಗಭೂಮಿ 'ಸಾಂಕೇತಿಕ'ವಾಗಿರಬೇಕು ; ಶೈಲೀಕರಣ ಅದಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಅಗತ್ಯ, ಪೂರ್ವ ದೇಶಗಳ ಮಾರ್ಗಲೋಕ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೀವಾಳ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದ. ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಆಗಷ್ಟೇ ರೂಪುತಾಳುತ್ತಿದ್ದ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದ, ರಷಿಯದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯಾದಮೇಲೆ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇಂಥದೇ ಕ್ರಾಂತಿಯಾಗಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಿಂದ ಕಲಾಕಾರರನ್ನು ಸಂಘಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಿದ. ರಷಿಯದ ಖ್ಯಾತ ಚಲನಚಿತ್ರಕಾರ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ 'ಮಾಂತಾಜ್ ಸಿದ್ಧಾಂತ'

ಮತ್ತು ಆತ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಕಾರ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಗೊಂಡಿದ್ದವು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಜತೆಜತೆಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಪರಂಪರೆ—ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಮ್ ಅರ್ಥಾತ್ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಂಥ. ಈ ಚಳುವಳಿ ಪಿಕಾಸೋ, ವ್ಯಾನ್‌ಗಾಗ್‌ರಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಕಾರರನ್ನು, ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ದ ಕ್ಯಾಬಿನೆಟ್ ಆಫ್ ಡಾ. ಕಾಲಿಗಾರಿ'ಯಂತಹ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು, ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನಂಥ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು, ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಹಾಗೂ ರಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು. ಎಲಿಯಟ್‌ನ 'ವೇಸ್ಟ್ ಲ್ಯಾಂಡ್', ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸ್‌ನ 'ಯುಲಿಸಿಸ್' ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮಹತ್ಕೃತಿಗಳು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಂಥ ಬದುಕನ್ನು ಇರುವ ಹಾಗೆಯೇ ತೋರಿಸುವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಅರ್ಥೈಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಛಲ ಹೊತ್ತಿತ್ತು. ನ್ಯಾಚುರಲಿಸ್ಟಿಕ್ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಂಥದ ವಿರೋಧ- ಅವು ಬದುಕಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುಖವನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ದಾಖಲುಮಾಡಿ, ಆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಭೇದ್ಯ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ ಅಂತ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುಖದ ಒಳಗಿರುವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮುಖದತ್ತ ಗಮನಹರಿಸುತ್ತದೆ, ಅರ್ಥಾತ್ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಬದುಕಿರುವ ಮನುಷ್ಯನ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಪಂಥದ ಜತೆಯಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದವನು ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಆಂತೋನಿನ್ ಆರ್ತೊ. ೧೯೨೪ ರಿಂದ ೨೬ ರವರೆಗೆ ಆತ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ (Surrealist) ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿದ್ದ. ೨೭ ರಿಂದ ಆಲ್‌ಫ್ರೆಡ್ ಜಾರಿಯ ಹಾಗೂ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ವಾಸ್ತವೇತರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ೧೯೩೧ ರಲ್ಲಿ ಬಾಲಿ ನೃತ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವೊಂದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಆತನಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆಯಬಹುದಾದ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕೊಂದರ ಹೊಳಹು ಉಂಟಾಯಿತು. ಅದರ ಫಲವೇ ಆತ ೧೯೩೨ ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ 'ಕ್ರೌರ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆ' (Manifesto of Theatre of cruelty) ಪುಸ್ತಕ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಂಗ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಆರ್ತೊನನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ 'ಪ್ರವರ್ತಕ' ಅನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ 'ಪ್ರವಾದಿ' ಅನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಆತ ಮಾಡಿದ್ದು ಕಮ್ಮಿ, ಬರೆದದ್ದು ಹೆಚ್ಚು. ಆತ ರಂಗಭೂಮಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಯಾ ಪಲಾಯನವಾದಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿದ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ ನಟ ಕೃತಕವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಲೂಬಾರದು, ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಬಾರದು. ತನ್ನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯ ಸಂಪತ್ತನ್ನು

ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಆತ ಬದುಕಿನಗೂಢ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ದರ್ಶನಮಾಡಿಸಬೇಕು. ನಟನ ದೇಹ ಧ್ವನಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತರ ಪರಿಕರಗಳಾದ ವೇಷಭೂಷಣ, ಮುಖವಾಡ, ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ, ಶಬ್ದ ಪರಿಣಾಮಗಳು, ಸಂಗೀತ—ಇವೆಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು ರಂಗಕರ್ಮಿಯ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಅಸ್ತ್ರಗಳು. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಬರೀ ಭೌತಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಬಳಸಿದರೆ ಸಾಲದು; ಇವೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಪಾರಭೌತಿಕ ದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಡುವಂತಿರಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಲದು. ಅದು ಶೈಲೀಕೃತವಾಗಿರಬೇಕು, ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಅದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಂತರ್ಯದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆವಾಹನೆ ಮಾಡುವ ತಾಕತ್ತನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಆವಾಹನೆಯನ್ನು ಮಾಡಲು ನಟ ಮೊದಲು ತನ್ನ ಅಂತರ್ಯದ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ನಟರು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕೂಡಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಂತಃಶೋಧನೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂತಹ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಂಡರೆ ಅದು ಬದುಕಿನ ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಡಾಕ್ಟರ ಹತ್ತಿರ ದಂತವೈದ್ಯರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುವ ಹಾಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೋಗುವ ಅಗತ್ಯ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ರಂಗಭೂಮಿ ಬರೀ ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಫಲವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಸಮಾಜಕ್ಕೊಂದು ಚಿಕಿತ್ಸೆ. ಆರ್ತೋನ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ :

> "ರಂಗಭೂಮಿ ಬದುಕಿನ ಪ್ರತಿರೂಪ ಎಂದಾದರೆ ಬದುಕು ಕೂಡಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿರೂಪವೇ ಸರಿ" (If Theatre is a double of life then life is also a double of theatre)'

ಆರ್ತೋನ ಈ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತ ಮಾಡಿತೋರಿಸಲು ಸ್ವತಃ ಅವನಿಗೇ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆತ ಆಮೇಲೆ ಮಾಡಿದ ಒಂದೇ ಪ್ರಯೋಗ ಹಣದ ಅಭಾವ, ತಾಲೀಮಿನ ಕೊರತೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರುಗಳೂ ಇವನ ಅಗಾಧ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಆಧಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡವು. ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ 'ರಿಕ್ತರಂಗಭೂಮಿ' ಯ ಮಾರ್ಗ ಆರ್ತೋ ಹೇಳಿದ್ದೇ—ಶರೀರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಅಂತರ್ಯದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆವಾಹನೆ ಮಾಡಿ ಪಾರಭೌತಿಕ ದರ್ಶನವನ್ನು ಕೊಡುವಂಥದು. ಶೆಖ್ನರ್ ತನ್ನ 'ಪರಿಸರ ರಂಗಭೂಮಿ' ಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಒಂದು ಚಿಕಿತ್ಸಾಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಬಳಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದು ಆರ್ತೋನ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಲೇ. 'ರಂಗಭೂಮಿ ಕಾಮದ ಹಾಗೆ ಮೂಲಭೂತ ಆವ

ಶ್ಯಕತೆಯಾಗಬೇಕು' ಎಂದು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಹೇಳಿದ್ದು ಅರ್ತೋನ ಮಾತಿನ ವಿಸ್ತರಣೆ. ಅಮೇರಿಕಾದ ಜುಲಿಯೆನ್ ಬೆಕ್ ಮತ್ತು ಜುಡಿತ್ ಮಲಿನಾ ಎಂಬ ದಂಪತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಜೀವಂತ ರಂಗಭೂಮಿ (Living Theatre) ದಲ್ಲಿ-ನಾಟಕದ ಹೊರಗೆ ಮತ್ತು ಒಳಗೆ ಇಡೀ ಗುಂಪು ಒಂದು ಸಮುದಾಯವಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ರೀತಿ ಅರ್ತೋನ 'ಬದುಕು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿರೂಪ' ಎಂಬ ಮಾತಿನ ತಪ್ಪಾದ ಅನುಕರಣೆಯ ಹಾಗಿದೆ.

—ಇದು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್‌ನ ಹಿಂದಿದ್ದ ಪ್ರೇರಣೆ; ಆತನ ಹಿಂದಿದ್ದ, ಜತೆಗಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಕರ್ತರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬ್ರೂಕ್‌ನ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು: ಒಂದು, ಆತ ವೃತ್ತಿ ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೀರಸತೆಗೆ ಜುಗುಪ್ಸೆಗೊಂಡವ ಎಂಬುದು. ಇನ್ನೊಂದು, ಆತ 'ಭ್ರಮೆ' ಮತ್ತು 'ವಾಸ್ತವ ಅನುಕರಣೆ' ಎರಡೂ ಅಲ್ಲದ ಹೊಸ ರಂಗಮಾರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಎಂಬುದು. ಇನ್ನು, ಉಳಿದ ಪ್ರಯೋಗಕಾರರೊಂದಿಗೆ ಬ್ರೂಕ್‌ನಿಗೆ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ—ಆತ ಯಾವತ್ತೂ ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆಗೆ ಬದಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯ ಜತೆಜತೆಗೇ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕಿ ವರ್ಷವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ದೂರವಾಗುತ್ತ ಬಂದವ. ೧೯೬೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದ. ಆತನಿಗೆ ಆ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಿದ್ದು ಆತ ಮಾಡಿದ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಪ್ರಯೋಗಗಳು.

೨

೧೯೬೨ ರಲ್ಲಿ ರಾಯಲ್ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿದ್ದ ಪೀಟರ್ ಹಾಲ್, ಬ್ರೂಕ್‌ನನ್ನು ಕಂಪನಿಗೆ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಮಾಡಿಸಲು ಆಹ್ವಾನಿಸಿದ. ಆಗ ಬ್ರೂಕ್ ಮಾಡಿದ ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್ ಮತ್ತು ೧೯೬೪ ರಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಮಾರೋವಿಟ್ಸ್‌ನೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ ಒಂದು ರಂಗಶಿಬಿರ ಆತನ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪ್ರಾರಂಭ. ೧೯೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲದೆ Marat/sade, Vs ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದ. ಒಂದು ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ನಾಟಕ, ಒಂದು ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ನಾಟಕ, ಮತ್ತೆ

ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್, ಮತ್ತೆ ಇನ್ನೊಂದು—ಹೀಗೆ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಬ್ರೂಕ್ ಅದರ ಅನುಭವವನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಇದರ ಅನುಭವವನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಬಳಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಇದರಿಂದ ಆತನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಒಂದು ನಾಟಕದಿಂದ ಒಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಆತ ೧೯೭೦ ರಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಸಿದ 'ಎ ಮಿಡ್ ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್' ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಶಿಖರ; ಅದು ತುಂಬ ಯಶಸ್ವಿಯೆಂದು ಹೆಸರಾದ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಹೌದು.

ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ಈ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಹೇಳಿದ ಮರಣೋನ್ಮುಖ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಮಿಳಿತವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದವು. ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನನ್ನು ಭಯಭಕ್ತಿಯಿಂದ, ಭಾರೀ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ವೇಷ-ಭೂಷಣಗಳೊಂದಿಗೆ ವಾಸ್ತವದೂರದ ಶೈಲೀಕೃತ ಅಭಿನಯದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನನ್ನು ಮಾಡುವ–ನೋಡುವ ಕೆಲವು ಸಿದ್ಧ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದವು. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ತುಂಬ ಚೊಕ್ಕವಾದ, ಒಳ್ಳೆಯ ಅಭಿನಯವಿರುವ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕೂಡಾ ಇದನ್ನು ಮೀರಿದ ಯಾವುದೇ ಹೊಸತನವನ್ನು ಅಥವಾ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಶೈಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ತನಕ ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂತಹ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತ್ತು.

ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಕೇಳಿದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ—'ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಶೈಲಿ ಅಂದರೆ ಏನು ?' ಇತಿಹಾಸದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಈ ಶೈಲಿ ಒಂದೇ ಆಗಿದ್ದಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಆತನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿ ಬೇರೆ, ೧೮–೧೯ ನೇ ಶತಮಾನದ ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಶೈಲಿಯೇ ಬೇರೆ, ಸ್ಟಾನಿಸ್‌ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಅನುಸರಿಸಿದ ಮಾರ್ಗವೇ ಬೇರೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಇವರಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಿಜವಾದ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಶೈಲಿಯೆಂದು ಆರಿಸೋಣ—ಇದು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಪ್ರಶ್ನೆ. 'ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನನ್ನು ಬರೆದ ಹಾಗೆಯೇ ಆಡಿಸಬೇಕು' ಎಂದು ಹೇಳುವ ಪಂಡಿತರಿಗೆ ಬ್ರೂಕ್ 'ಬರೆದ ಹಾಗೆ' ಅಂದರೆ ಏನು ? ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಬರೆದದ್ದು ಖಾಲಿ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲವೇ ಅಂತ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಬರೆದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಇತಿಹಾಸದ ವಿವಿಧ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ರಂಗಕೃತಿಗಳಾಗಿ ರೂಪು ಪಡೆದವು. ಈ ಪ್ರತೀ ರಂಗಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬರೀ ಮೇಲು ಮೇಲಿನ ಅಲಂಕಾರದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಲ್ಲ, ಒಟ್ಟೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹೀತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಅರ್ಥದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಒಂದೊಂದು ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗ ಒಂದಂಚಿನಲ್ಲಿ ಮುಂಚಾಚಿಕೊಂಡಿದ್ದು,

ಸುತ್ತಲಿನ ಮಾಳಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥಾನಿಕರು, ಮೇಲುವರ್ಗದವರೂ ಕೂರುತ್ತಿದ್ದರೆ, ನಡುವಿನ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣ ಜನ ಗುಂಪುಗೂಡಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗ 'Life is a tale told by an idiot—' ಎಂಬ ಮಾತು ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸಲು ಒಗೆಯುವ ಗಾದೆ ಮಾತಿನ ಹಾಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಆದೇ ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ದುರಂತನಾಯ ಕನ ಅಂತಿಮ ತಿಳಿವಾಗಿ ಕಂಡಿರಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಸಮಾಜದ ಬದಲಾವಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಅರ್ಥಗಳೂ, ಉದ್ದೇಶಗಳೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಹಿಂದೆ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್‌ನನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಾರ್ಗ ನಮಗೆ ಹೊಂದಬಹುದೇ ?

(ಶೈಲಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಪರಂಪರೆ—ಈ ಶಬ್ದಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಇಂಡಿಯಾದ ಮಡಿವಂತ ಪಂಡಿತರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವಾದ-ವಿವಾದಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ'ದಂತಹ ನಾಟಕವನ್ನು ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಪಂಡಿತರು ಅದು ಶೃಂಗಾರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಬೇಕೆಂದು ಬರೆದಿರುವುದನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಶೃಂಗಾರರಸ, ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಭರತ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೇನೂ ಅರ್ಥ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಇದೇ ರೀತಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಥಕ್ಕಳಿಗಳಂತಹ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಕೆಲವರು ಇದು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅಗೌರವ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ತದ್ವತ್ ಕಾಪಾಡಬೇಕು ಎಂಬ ವಾದವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ, ಈಗ ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹೇಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದೇವಸ್ಥಾನದ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಯಾ ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಪುಕ್ಕಟೆ ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೂ ಇವತ್ತಿನ ಟಿಕೆಟ್‌ಯುಗದ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಗೂ ತುಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದಿರಲೇಬೇಕಲ್ಲವೆ ? ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ಒಂದು ತಲೆಮಾರಿಗೆ ದಾಟುವಾಗಲೇ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳೂ ಬದಲಾವಣೆಹೊಂದಿಯೇ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಹಾಗಿರುವಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧರೂಪವೊಂದು ಇದೆಯೆಂಬ ಮಾತನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದ್ದರಿಂದಲೇ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರಂತಹವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಾಡುವಾಗ ಪರಂಪರೆಯ ಅನುಕರಣೆಗಾಗಿ ಅವನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ; ಇವತ್ತಿನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.)

ಪೀಟರ್ ಬ್ರ್ರುಕ್‌ನ ಹೊಸತನ ಕೂಡ ಇದೇ. ಆತ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದಾಗ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಾಗಿ ಅವನ್ನು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ, ಇವತ್ತಿನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಿದ. ಅದ್ದರಿಂದಲೇ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಆತನಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಹಾಗೂ, ಆ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹುಡು

ಕುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ನಮಗೆ ಇವತ್ತೂ ಯಾಕೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಎಂಬುದನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು.

ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಜ್ಯಾನ್‌ಕಾಟ್ ಎಂಬ ಪೋಲಿಷ್ ವಿಮರ್ಶಕ ಬರೆದ ಬರೆಹಗಳು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್‌ನಿಗೆ ತುಂಬ ಸಹಾಯಕವಾದವು. 'ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ' (Shakespeare-our contemporary) ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆದ ಜ್ಯಾನ್‌ಕಾಟ್ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್‌ನಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಮಾನಸಿಕ–ಎರಡರದ್ದೂ ದ್ವೈತ (Dialectic) ಚಿತ್ರಣ ಇರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಆತ ಕಾಣಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ–ರಾಜಕೀಯ ಸತ್ಯಗಳು ಹೇಗೆ ಇವತ್ತಿಗೂ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುವನ್ನು ತೋರಿಸಿದ. ರಾಜರು, ರಾಜಕುಮಾರರು, ಸಾಮಂತರು, ರಾಣಿಯರು, ಸೇವಕರು— ಇವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಪೈಪೋಟಿ, ಮೋಸ, ವಂಚನೆ, ಹತಾಶೆ, ಹುಚ್ಚು– ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾನವ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆ. ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಒಬ್ಬನ ಪ್ರಭುತ್ವದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಪ್ರಭುತ್ವದೊಂದಿಗೆ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವವೆಂಬ ಮಹಾಯಂತ್ರ ತಿರುಗುವ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳು ಮುಂದಿಡುತ್ತವೆಂದು– ಜ್ಯಾನ್‌ಕಾಟ್ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ. ಈ ವಿವರಗಳು ನಮ್ಮ ಇವತ್ತಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ— ಇದು ಯಾವ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ— ಇದು ಇವತ್ತಿನ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ಅಗತ್ಯ.

ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಭಾಷಣಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ನಡೆದ ಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಬ್ರೂಕ್ ಒಂದು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ–ಪ್ರದರ್ಶಕರ ಸಂವಹನೆಯ ಸಾಮೀಪ್ಯಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದ ಗುಂಪಿಗೆ ಒಂದು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಬ್ಬನನ್ನು ಕರೆದು ಪೀಟರ್ ವೀಸ್‌ನ The Investigation ನಾಟಕದಿಂದ ಆಷ್‌ವಿಟ್ಸ್‌ನ ನಾಜಿ ಅತ್ಯಾಚಾರದಲ್ಲಿ ಸತ್ತವರ ಹೆಸರುಗಳು ಬರುವ ಒಂದು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಓದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇದಕ್ಕೆ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೂಡಲೇ ಇನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕರೆದು ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ಹೆನ್ರಿ V ನಾಟಕದಿಂದ ಅಜಿನ್‌ಕೋರ್ಟ್ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸತ್ತ ಸೈನಿಕರ ಹೆಸರುಗಳಿರುವ ಒಂದು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಓದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ತಣ್ಣಗಿನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಘಟನೆಗಳಾದರೂ ಯಾಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬಂತು ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ ನಡೆದ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ :

ಉತ್ತರ : ಅಜಿನ್‌ಕೋರ್ಟ್ ಹಳೆಯ ಘಟನೆ.

ಪ್ರಶ್ನೆ : ಆದರೆ ಆಫ್‌ವಿಟ್ಸ್ ಕೂಡಾ ಹಳೆಯದಲ್ಲವೆ ?
ಉತ್ತರ : ಬರೀ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷ ಮಾತ್ರ.
ಪ್ರಶ್ನೆ : ಹಾಗಾದರೆ ಎಷ್ಟು ವರ್ಷ ಕಳೆಯಬೇಕು ?
ಎಷ್ಟು ವರ್ಷದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಶವ ಇತಿಹಾಸದ ಶವವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ ?
ಕೊಲೆ ಸುಂದರ ನೆನಪಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುವುದು ಎಷ್ಟು ವರ್ಷದ ಮೇಲೆ ?

ಈ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರದ ನಂತರ ಬ್ರೂಕ್ ಮತ್ತೆ ಹೆನ್ರಿ V ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಓದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಾರಿ ಒಂದು ಪರತ್ತು ಹಾಕುತ್ತಾನೆ: ಓದುವವ ಒಂದೊಂದು ಹೆಸರು ಆದಮೇಲೂ ಕ್ಷಣಕಾಲ ನಿಲ್ಲಬೇಕು, ಆಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಒಂದೊಂದು ಆಫ್‌ವಿಟ್ಸ್ ಹೆಸರನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಬಾರಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಗಾಢವಾದ ಅನುಭವದೊಂದಿಗೆ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಥಮ ಬಾರಿ ಹೆನ್ರಿ V ನಾಟಕ ಓದುವವನ ಕೂಡ ಇದು ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ಸಂಭಾಷಣೆ ಎಂಬ ಅರಿವಿನಿಂದ ಕೃತಕ ಏರಿಳಿತಗಳೊಂದಿಗೆ ಅದನ್ನು ಓದಿದ್ದ ; ಆದರೆ ಈ ಬಾರಿ ಆತ ಹೇಗೆ ಓದಬೇಕೆಂಬುದನ್ನೂ ಮರೆತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಲುದಾರನಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದ. ಅಭಿನಯದ ಯಾವುದೇ ತತ್ವ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೂ ಆತ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ ನೀಡಿದ್ದ.

ಇದು ನಾವು ಇವತ್ತು ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಮಾರ್ಗ ಎಂದು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೇಲಿನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡಹಾಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಷಣವೂ, ಇವತ್ತಿನ ಬದುಕಿನ ಕ್ಷಣಗಳೊಂದಿಗೆ ಘರ್ಷಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ ಆಂತರಿಕ–ಬಾಹ ಸತ್ಯಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ತಲುಪುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜೀವಂತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ನಟನ ಅಭಿನಯ ಶಕ್ತಿಯ ಅನಾವರಣ— ಇದು ಪ್ರಯೋಗದ ಪರತ್ತುಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಉಂಟುಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಏನು ಮಾಡಬೇಕು ? ಮನೆಯಿಂದ ಬಂದು ಆರಾಮಾಗಿ ಒರಗಿ ಕೂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಈ 'ಸ್ಥಿತಿ'ಗೆ ತಲುಪಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ? ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಘರ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯ–ಶ್ರಾವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿಯೇ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರದರ್ಶನ–ಸಂವಹನ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಹೊಸ ರೀತಿಯ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಆತನ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದು ಆರ್ತೋನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು.

೧೯೬೪ರಲ್ಲಿ ಬ್ರೂಕ್, ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಮಾರೋವಿಟ್ಸ್‌ನೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿ 'ಕ್ರೌರ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶಿಬಿರ'ವೊಂದನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ. ಈ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೇ. ಈ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ನಟರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಬಿಟ್ಟು ಬರೀ ದೇಹ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ಸಂವಹನೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಈ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲುಪದರವನ್ನು ಸೀಳಿ ಅದರ ಮೇಲುರೂಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಅರ್ಥದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನಟರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ರಂಗ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತಮ್ಮ ಆಳವಾದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಆವಾಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನಮಾಡಿದರು. ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಬರೆದ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು ಈ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದುತ್ತವೆ :

> "ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣುವ ಪ್ರಪಂಚ ಅದರ ಮೇಲ್ಮೈ ಮಾತ್ರ ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು. ಈ ಮೇಲ್ಮೈಯ ಅಡಿಗಿರುವ ಜ್ವಾಲಾಮುಖಿಯೊಳಗೆ ನಮಗೆ ಇಣುಕಲು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಕುದಿಯುವ ಭಾರೀ ಲಾವಾರಸವೇ ನಮಗೆ ಸಿಗಬಹುದಲ್ಲವೇ ? ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದು ಹೇಗೆ ? ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಮೇಯರ್ ಹೋಲ್ಡ್‌ನ ಜೀವಯಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದೆವು. ಆತನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಣಯ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಟ್ರಪೀಜಿನ ಮೇಲೆ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಒಫೀಲಿಯಾಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರತ್ತ ಎತ್ತಿ ಒಗೆದು ತಾನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ತಲೆಯಮೇಲಿರುವ ಹಗ್ಗದತ್ತ ಜಿಗಿದು ಆಟವಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ನಾವು ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವು. ; ಬಾಹ್ಯ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ ಮನುಷ್ಯನ ನಡುವೆ ಇರುವ ಬಿಗಿಯಾದ ಬಾನೆಗಳನ್ನು ಒಡೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಬಾಹ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ನಡಾವಳಿ ನಿತ್ಯ ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ರಗ್ರಹಣದಷ್ಟು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ್ದು, ಆತ ಕೂಡುವಲ್ಲಿ ಕೂರಬೇಕು, ನಿಲ್ಲುವಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕು. ಇನ್ನು ಆಂತರಿಕ ಮನುಷ್ಯನ ಅರಾಜಕತೆ, ಕಾವ್ಯ–ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಆತನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಶತಮಾನಗಳುದ್ದಕ್ಕೆ ನಾವು ವಾಸ್ತವೇತರ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಮಾತು ಎಂಥ ವಿಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಮಾಡಿದರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದು ಆತ್ಮಗತ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ನಿಂತಲ್ಲೇ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ ; ಆದರೆ ಆತನ ಮನಸ್ಸು ಬೇಕಾದ ಕಡೆ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಈ ಜಿಗಿತ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ತಂತ್ರ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಇನ್ನೊಂದು

ತಂತ್ರ ಇಲ್ಲವೆ? ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲಿರುವ ಒಂದು ಹಗ್ಗದ ಮೇ
ಹಾರಿ ನಡೆದರೆ ಆಗ ನಿತ್ಯನಡಾವಳಿಯ ನಿಯಮಗಳೆಲ್ಲ ಒಡೆಯುತ್ತವೆ. ನ
ನೊಬ್ಬ ನಿಂತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಒರಗಿ ಕೂತು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ
ಆತ ಹಗ್ಗದಮೇಲೆ ಜಿಗಿದಾಗ ಗಲಿಬಿಲಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಗೊಂದಲ
ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥವೊಂದು ಆವಿರ್ಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆ?"

ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ೧೯೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮತ್ತ
ಬೇರೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹಿಂದಿದ್ದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನ— ಈ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ
ಆವಿರ್ಭವಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೇ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಪೀಟರ
ಬ್ರೂಕ್ ೬೪ರ ಕ್ರೌರ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶಿಬಿರವನ್ನು "ಪವಿತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ
ಯೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನ" ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. "ಪವಿತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ
(Holy Theatre) ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಕೊಡುವ ಅರ್ಥ— ಅದ
ಅಗೋಚರವಾದದ್ದನ್ನು ಗೋಚರಮಾಡುವಂಥ ರಂಗಭೂಮಿ. ರಂಗಭೂಮಿ
ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಿಂದ, ಅರ್ಥಾತ್ ಅಗೋಚರವಾದ ಶಕ್ತಿ
ಯನ್ನು ಗೋಚರಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಯುರೋ
ನಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಒಳಿತು, ಕೆಡಕು, ದ್ವೇಷ, ಅಸೂಯೆ ಮುಂತಾದ ಅಗೋಚ
ಗುಣಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ತರಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ
ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳೆಲ್ಲ ಸತ್ತು, ಹೊಸ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಾವುವ
ಹುಟ್ಟದೇ ಇರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸದೇ ಆದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು "ಪವಿತ್ರ ರಂ
ಭೂಮಿ"ಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಉಂಟಾಗಿದೆ–ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಬ್ರೂಕ್

೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪವಿತ್ರರಂಗಭೂಮಿಯನ್
ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ— ಗ್ರೋಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ, ಹಾಗೂ ನಾ
ಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಬೆಕೆಟ್. ಅದ್ದರಿಂದಲೇ ಗ್ರೋಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ 'ರಿಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ
(Towards a Poor Theatre) ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆಯುತ್ತ ಬ್ರೂಕ್ ಸ್ಟಾ
ಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ನಂತರ ಅಭಿನಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆ ತರುವಂತ
ಪ್ರಯೋಗಮಾಡಿದವನು ಗ್ರೋಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಒಬ್ಬನೇ ಅನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾ
ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ಕವಲು ಗ್ರೋಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ವಿರು
ದಿಕ್ಕಿಗೇ ಹೋಗಿದೆ. ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಆ ಇನ್ನೊಂದು ಕವಲಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಆ ಮಾಗ
ವನ್ನು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ "ರೂಕ್ಷ ರಂಗಭೂಮಿ" (Rough Theatre) ಎಂದ
ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಶಬ್ದ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್‌ನ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂ
ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಟಲಿಯ ಕಮೇಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆಯಂ

ಲೌಕಿಕ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ, ವಾದೆವಿಲೆ, ಕ್ಯಾಬರೆ, ಒಪೆರಾ, ಸರ್ಕಸ್— ಈ ಎಲ್ಲ ಆಟ-ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಇವೇ ಶಬ್ದದೊಳಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾರ್ಗ. "ಈ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ಯಾವುದೇ ಶೈಲಿಯ ಏಕತೆಗೆ ಬದ್ಧವಾಗದೇ ಇದ್ದರೂ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಶೈಲೀಕೃತ ಭಾಷೆಯೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮಾತಿನ ಯಾ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಅಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ತಕರಾರಿಲ್ಲದೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಟ ಮೂಕಾಭಿನಯದಿಂದ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಹಾರಲಿ, ವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಗೆ ಹಾರಲಿ, ಅವರು ಕಥೆಯ ಹರಿವನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಸಿದ್ಧ ಸೂತ್ರಗಳ ಚೌಕಟ್ಟೊಂದು ಮುರಿಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಅನ್ನಿಸಿಕೆ ಅವರಿಗೆ ಹುಟ್ಟುವುದೇ ಇಲ್ಲ." ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಪವಿತ್ರರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿರುದ್ಧವಾದ್ದು. ಆದರೆ ಅದು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಅದೇ— "ರೂಕ್ಷತೆಗೆ ಚುರುಕು ತರುವುದು ಎಲ್ಲ ಕೊಳಕುಗಳ ಸಮ್ಮೇಳ. ಅಶ್ಲೀಲತೆ ಮತ್ತು ಅಸಹ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ, ವಿಕೃತಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಭ್ರಮ— ಈ ಎಲ್ಲದರಿಂದ ಕೂಡಿದ ದೃಶ್ಯಬಂಧವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ— ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ವಭಾವತಃ ಆಡಳಿತ-ವಿರೋಧಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯ-ವಿರೋಧಿ, ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯ ವಿರೋಧಿ ಮತ್ತು ಡಾಂಭಿಕ-ವಿರೋಧಿ. ಇದು ಗಲಾಟೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ. ಗಲಾಟೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದರೆ ಅದು ಉತ್ಸಾಹದ ಚಪ್ಪಾಳೆ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಹೌದು".

ಈ ಜನಪ್ರಿಯ ರೂಕ್ಷ-ರಂಗಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವ ಬ್ರೆಪ್ಟ್. ಆತ ಮೂಲತಃ ಕ್ಯಾಬರೆ, ಒಪೆರಾದಂಥ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿದ್ದ. ಆತ ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಅರ್ಧ-ಪರದೆ (ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನ ತಮ್ಮ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಬಳಸಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.), ಆತನ ನಟರು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಮಧ್ಯೆ ತಟ್ಟಂತ ನಿಂತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುವ ಯಾ ಹಾಡುವ ತಂತ್ರ, ಏನನ್ನೂ ಮುಚ್ಚಿಡದ ಹಾಗೆ ರಂಗವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುವ ಪ್ರಖರ ಬೆಳಕು, ವರ್ತಮಾನದ ಘಟನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಜಾನಪದ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡುವ ಆತನ ಕಾಲದ ಅಸಾಂಗತ್ಯ— ಇವೆಲ್ಲ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದು. 'ಪವಿತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ' ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ 'ರೂಕ್ಷ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯೂ ಆಳದ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೇ ಮಾಡಿತು. ಆದರೆ ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅವು ಯಾವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಹೊರಟಿದ್ದಾವೆ ಎಂಬುವರಲ್ಲಿ.

"ಪವಿತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಗೋಚರವಾದದ್ದನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತದೆ. ಈ ಅಗೋಚರವಾದದ್ದರಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅವ್ಯಕ್ತ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ಅಡಗಿವೆ. ಅವೇ ರೂಕ್ಷ

ರಂಗಭೂಮಿ ಮನುಷ್ಯರ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಒರಟು
ಭೂಮಿ, ನೆಲದಮೇಲೇ ಕಾಲೂರಿರುವ ರಂಗಭೂಮಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇ
ಕೆಡುಕನ್ನು ಮತ್ತು ನಗೆಯನ್ನು ಎರಡನ್ನೂ ಒಮ್ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತ
ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಒರಟುತನ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಿ, ಪವಿತ್ರತೆ ಕೆಟ್ಟದ್ದಾಗಿ ಇ
ಭಾಸ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ."

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎರಡು ಕವಲುಗಳು ಅರ್ಥಾತ್ ಪವಿತ್ರ, ರೂಕ್ಷ ರಂಗಮಾ
ಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಿಡಿದ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು
ನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯಿಂದ ಒಡೆದ ಒಂದು ಕವಲು-ಮೇಯರ್ ಹಾ
ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ರತ್ತ ತಿರುಗಿದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕವಲು ಆರ್ತೋ, ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯತ್ತ
ಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕವಲು ಬರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕವಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿ
ವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುಖದಿಂದ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ ಮು
ದಿಂದ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಎರಡು ಕವಲಿನ ಒ
ಮುಖ ಇದು.

೧೯೬೦ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಬ್ರೂಕ್‌ನ ಎದುರು ಈ ಎರ
ಮಾರ್ಗಗಳು ತೆರೆದಿದ್ದವು. ಆತನೇ ಬರೆದ ಹಾಗೆ :

"ನಮ್ಮ ಸಮಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳದ ಪ್ರಪಂ
ಎಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಎದುರು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸವಾಲು ಈಗ ನಿಂತಿ
ಒಂದೇ ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ಎನ್‌ಸೆಂಬಲ್‌ನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಾ
ಜಿಕ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳು ನಮಗೆ ಹೊಂದದಿದ್ದ
ಅದನ್ನು ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹಾಗೂ ಆ ಮೂಲಕ ಬ್ರೆ
ನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯ
ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಸನ್ನಿವೇಶ ತುಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುವ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೇರಿಕಾದ
ದೇಶದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸವಾಲು : ಸ್ಪಷ್ಟವಸ್ತುವಿನ ನೇರ ಸ
ಹನೆಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಅಣಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯ
ಬರ್ಲಿನರ್ ಎನ್‌ಸೆಂಬಲ್ ಮುಂತಾದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಅಷ್ಟೇ
ನವಾದ ಸವಾಲು : ಖಾಸಗೀ ಮನುಷ್ಯನ ಕತ್ತಲೆಯ ಮುಖವತ್ತ ಕ
ಮುಚ್ಚಿರುವ ತಮ್ಮ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಪುನರ್ವಿಮರ್ಶಿಸಬೇಕು. ಇಷ್ಟ
ಸವಾಲುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ನಮಗಿರುವ ಒಂದೇ ಸಾಧ್ಯತೆ : ಆರ್ತೋ, ಮೇಯ
ಹಾಲ್ಡ್, ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ, ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ, ಬ್ರೆಖ್ಟ್— ಇವರೆಲ್ಲರ ಅ

ಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಅರಿತು, ನಾವು ಇವತ್ತು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ, ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಸ್ಥಳದ ಅಗತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಇದನ್ನು ಹೋಲಿಸುವುದು. ಇವತ್ತು, ಈ ಕ್ಷಣ, ದಿನನಿತ್ಯ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಕಾಣುವ ಈ ಜನರ ನಡುವೆ ನಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶ ಏನು? ನಮಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬೇಕೇ? ಯಾವುದರಿಂದ? ಯಾವ ರೀತಿ?”

ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಈ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ, ತನ್ನ ಎದುರಿಗೆ ಇದ್ದ ಪವಿತ್ರ-ರೂಕ್ಷ ರಂಗಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಆರಿಸಿದ— ಇದಕ್ಕೆ ಆತನೇ ಉತ್ತರಿಸಿದ್ದಾನೆ:

“ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್‌ದು, ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮತ್ತು ಬೆಕೆಟ್ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಆದರೆ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗಿಂತಲೂ ಮುಂದೆಹೋಗುವ ರಂಗಮಾದರಿ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಂತರದ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯ— ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಂದೆ ಚಲಿಸುವ ಮಾರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು, ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವ ಮೂಲಕ. ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಾನ್ವೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಪಾರಭೌತಿಕತೆ ಯಾವುದನ್ನೂ ನವಿರುಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ‘ರೂಕ್ಷ’ ಮತ್ತು ‘ಪವಿತ್ರ’ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ತದ್ವಿರುದ್ಧ ಸೆಳೆತದ ಮೂಲಕ, ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದದ ಸ್ವರಗಳ ಶ್ರುತಿಹೀನ ಸಮ್ಮೇಳದ ಮೂಲಕ, ಆತನ ನಾಟಕಗಳು ಅಳಿಸಲಾರದ ತರಂಗಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ವಿರೋಧ ತುಂಬ ಬಲವಾದ್ದರಿಂದಲೇ ಆತನ ನಾಟಕಗಳು ಆಳದಲ್ಲಿ ಸುಡುತ್ತವೆ.”

ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಆತ ಮಾಡಿದ ಮೂರು ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾದವು. ೬೨ರಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ‘ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್’, ೬೮ರ ‘ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್’ ಮತ್ತು ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ೭೦ರ ‘ಮಿಡ್ ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್’.

ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್ ಮತ್ತು ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರೂಕ್ ಮಾಡಿದ ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ—ಅದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಹಾಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದು. ಬೆಕೆಟ್‌ನ ‘ಎಂಡ್ ಗೇಮ್’ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ‘ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್’ನ ಮೂಲಕ ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರೂಕ್ ಮಾಡಿದ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಈ ನಾಟಕ ಸರಳವಾಗಿತ್ತು. ಮಾತಿನ ಏರಿಳಿತ, ಶೈಲೀಕರಣಗಳ ಕೃತಕತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನೇರವಾಗಿ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸುವ

ಪ್ರಯತ್ನ ನಟರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚೂಕಮ್ಮಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮೂಲಕೃತಿಯನ್ನೆ ಬಿಟ್ಟು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಕೆಲವು ಹಂದರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು. ದೇಹ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿ ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿದ್ದವು. ಆಗಿನ್ನೂ ಬ್ರೂಕ್‌ನ ಜತೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದ ಜಪಾನೀ ನಟ ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಬಿರುಗಾಳಿಯ ಶಬ್ದವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶ್ರುತಿಯ ಧ್ವನಿಗಳು, ಬೇರೆಬೇರೆ ಶಯ್ಯೆಯ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿತ್ತು. ಈ ನಾಟಕ ಸಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗವಲ್ಲ, ಸಿದ್ಧತೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಯೋಗ ಎಂದು ಬ್ರೂಕ್ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದರೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿರೂಪಗೊಳಿಸಿದ ಎಂಬ ಆಪಾದನೆಯನ್ನು ಅತ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು.

೧೯೭೦ ರ 'ಮಿಡ್ ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್' ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಯೋಗ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬ್ರೂಕ್ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಮತ್ತು ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಗೇಯವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಒಂದು ಹಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನದ ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿರುವಂತೆ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರದೆ ನೆಲದಿಂದ ಛಾವಣಿವರೆಗೆ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಹೆಚ್ಚುಕಮ್ಮಿ ಖಾಲಿ ರಂಗ; ಛಾವಣಿಯಿಂದ ಇಳಿಬಿಟ್ಟ ಎರಡು ಟ್ರಿಪೀಜುಗಳು—ಇದು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಯಾವುದೋ ಯಕ್ಷಿಣಿಯನ್ನೋ, ಆಚರಣೆಯನ್ನೋ, ಆಟವನ್ನೋ ನೋಡಿದ ಅನುಭವ ಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಬರೆದ ಹಾಗೆ:

> "ಈ ಮಿಡ್ ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್ ಎಂತಹುದು ? ಇದು ನಾಟಕೀಯವಾದ ಬಿಳಿಯ ಕನಸು. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಕೊಡುವುದು ಕಲ್ಪನೆಯ ಮಾಂತ್ರಿಕನೊಬ್ಬನ ದರ್ಶನ. ಅಸಲೀ ಯಕ್ಷಿಣಿಗಾರನೊಬ್ಬ ಮಾಡುವ ಹಾಗೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಇಲ್ಲಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಟಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೊಸತಾದ ಒಂದು ಯಕ್ಷಿಣಿಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಬ್ರೈಟ್ ನಿಂದ—ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರಖರವಾಗಿ ಬೆಳಗಿಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ರಂಗದ ಮೇಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡುತ್ತದೆ. ನಟರ ಕೋಟಿನ ಕೈಗಳೊಳಗೆ ಯಾವುದೇ ನಕಲೀ ಮಾಟ ಅಡಗಿಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ಜೀವಯಾಂತ್ರಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಟ್ರಿಪೀಜಿನ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಣಯ

ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆಯ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರ, ಹಾರ್ಲೆಕ್ವಿನ್‌ನ ಹಾಗೆ, ಈ ನಾಟಕದ ಪಕ್ ವೇಷ ಧರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತೆ ರಂಗ ಬದಲಾವಣೆಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ; ಸಂಗೀತ, ಧ್ವನಿಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರಿಗೇ ಜಾರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನದಿಂದ ಯಕ್ಷಿಣಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ವಿರೋಧವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ, ಹಲವು ವಸ್ತುಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನ ಒಂದು ಮಹಾನ್ ಮೂಲಕೃತಿಯಾಗಬಹುದಾದ ವಿಸ್ಮಯ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ."

ಈ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೇಳುವಹಾಗೆ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಘಟನೆ. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಂತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಅನೇಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಬ್ರೂಕ್‌ನ ರಂಗಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಇದು ಒಂದು ಘಟ್ಟ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದೇ ವರ್ಷ ಆತ 'ಅಂತರ್ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಸಂಶೋಧನಾ ಕೇಂದ್ರ'ವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಆತನ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ದಿಕ್ಕು ಬದಲಾಯಿತು.



೩

೧೯೬೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪೀಟರ್‌ಬ್ರೂಕ್ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಮಾಡಿದ್ದ. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು 'ಅಂತರ್ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಸಂಶೋಧನಾ ಕೇಂದ್ರ'ದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಮುನ್ನುಡಿಯೆಂಬಂತಿವೆ. ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರಂಪರಾಗತ ಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗುವ ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದ್ದರೆ, ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಂವಹನೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು ೬೪ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಪೀಟರ್ ವೀಸ್‌ನ 'ಮರಾತ್/ಸಾದ್' ಮತ್ತು ೬೬ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ Vs ಮತ್ತು ಸೆನೆಕಾನ 'ಈಡಿಪಸ್'ನ ರೂಪಾಂತರ.

'ಮರಾತ್/ಸಾದ್' ನಾಟಕ ಫ್ರೆಂಚ್ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಹುಚ್ಚರ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಈ ನಾಟಕದ ತಾಲೀಮು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದು-ಹುಚ್ಚು, ಕ್ರೌರ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನೂ ತನ್ನ ಮೂಲಕವೇ ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಂದ. ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಹುಚ್ಚು, ಕ್ರೌರ್ಯಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಇಡೀ ಪ್ರಯೋಗ ಅವರನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತಿತ್ತು. Vs ನಾಟಕ ಅಮೇರಿಕ ವಿಯೆಟ್ನಾಂನಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದುರೀತಿಯ ಅರೆ-ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ ನಾಟಕ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕ ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರದ ಹಾಗೆ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ ; ಬದಲಾಗಿ ರಂಗಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತ ಹೋಯಿತು. ಮರಾತ್/ಸಾದ್‌ನ ಹಾಗೆ ಈ ನಾಟಕದ ತಾಲೀಮು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದು ಕೂಡಾ 'ವಿಯೆಟ್ನಾಂ ಯುದ್ಧ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ನನಗೆ ಹೇಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ, ಇದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಒಬ್ಬ ಸದಸ್ಯನಾಗಿ ನನ್ನ ಪಾಲೆಷ್ಟು' ಎಂದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಟನೂ ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಂದ. ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಶೈಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ ; ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು, ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಯುದ್ಧ ನೌಕೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಬೊಂಬೆಗಳು, ಮೂಕಾಭಿನಯದ ಚಿತ್ರಗಳು, ಹಾಡುಗಳು—ಇವೆಲ್ಲದರ ಸಂಕಲನ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಒಬ್ಬ ಅಮೇರಿಕನ್ ಯುವಕ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಜತೆಗೆ ವಿಯೆಟ್ನಾಂನಲ್ಲಿದ್ದ ಬೌದ್ಧ ಭಿಕ್ಷುಗಳು ತಮ್ಮ ಮೈಮೇಲೆ ಪೆಟ್ರೋಲ್ ಸುರಿದುಕೊಂಡು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಚಿತ್ರ— ಹೀಗೆ ತರತರದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಜೋಡಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ರಂಗಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸಂಕಲನ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮುಗಿಯುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿ ತುಂಬ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬ ನಟ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಒಂದು ಪೊಟ್ಟಣವನ್ನು ಬಿಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದ. ಅದರಿಂದ ಅನೇಕ ಚಿಟ್ಟೆಗಳು ಹಾರುತ್ತಿದ್ದವು. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ನಂತರ ನಡೆಯುವ ಈ ಲಘು ಘಟನೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಮುದಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಈ ಘಟನೆಯಿಂದ ಆರಾಮವಾಗಿ ಇನ್ನೇನು ಉಸಿರು ಬಿಡಬೇಕು—ಆಗ ಆ ನಟ ಮತ್ತೆ ಪೊಟ್ಟಣದೊಳಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕುತ್ತಿದ್ದ, ಹಾರಲಾರದೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಒಂದು ಚಿಟ್ಟೆಯನ್ನು ತೆಗೆಯುತ್ತಿದ್ದ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಮತ್ತೆ ಗಂಭೀರವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಆತ ಒಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಆ ಚಿಟ್ಟೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಇನ್ನೊಂದು ಕೈಯಿಂದ ಸಿಗರೇಟ್ ಲೈಟರ್ ಒಂದನ್ನು ಹಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದ. ಆಗ ಜನರ ಗುಂಪು ತಟ್ಟಂತ ನೀರವವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಟನ ಎರಡೂ ಕೈ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹೃದಯದ ಬಡಿತ ಜೋರಾಗುತ್ತಿತ್ತು....ಇದರ ಮುಂದೆ

ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿ ಮುಗಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಆ ನಟ ಚಿಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚಿದ ಮೇಲೂ ಜನ ಮೌನವಾಗಿ ಕುಳಿತು ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು, ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು, ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಇದೆಂಥ ನಾಟಕ ಅಂತ ಬೈದೂ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದುಬಾರಿ ಮಾತ್ರ ಇನ್ನೇನು ಚಿಟ್ಟಿಗೆ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚಬೇಕು ಆಗ ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸು ತಟ್ಟಂತ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನುಗ್ಗಿ ನಟನ ಕೈಯಿಂದ ಲೈಟರ್ ಕಿತ್ತು ಎಸೆದಿದ್ದಳು.

ಇವನ್ನೇ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಒಂದು "ರಂಗ ಘಟನೆ" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಯಾವ ರಂಗಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದಲೂ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ, ಯಾವ ತಾಲೀಮಿನಿಂದಲೂ ತಯಾರಾಗುವುದಿಲ್ಲ—ಆಯಾಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ, ಅದರ ಕಾಲದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿ ಕೊಂಡೇ ಆವಿರ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಮೌನದಿಂದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತಾಗ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಿದ್ಧ ಉತ್ತರ ಗಳಿಲ್ಲದೆ ತಟ್ಟಂತ ಎದುರು ನಿಂತಾಗ—ಇಂತಹ ಘಟನೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಘಟನೆ ಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಅದು ಜೀವಂತ ರಂಗಭೂಮಿ, ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡಿ ಕೂರಿಸಿರುವ ಶವ ಮಾತ್ರ.

ಈ ನಾಟಕದ ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬ್ರೂಕ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಏನು ಎಂಬುದೂ ಕೂಡಾ ಸಾಕಷ್ಟು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಆತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಕೂಡಾ. ಯಾವುದೇ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕ ತನಗೆ ಸರಿಕಾಣುವ ಸಿದ್ಧ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತ ಹೋದರೆ, ಹಾಗೂ ಆ ಮೂಲಕ ತಾನು ಸಮೂಹ ಶಿಕ್ಷಣ ಮಾಡುತ್ತೇನೆಂಬ ಹಠವನ್ನು ಹೊತ್ತಿದ್ದರೆ ಆಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾಲುದಾರನಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ; ಆಗ ಇಂತಹ 'ರಂಗ ಘಟನೆ' ಹುಟ್ಟುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ನಾನು ಹೇಳುವವ—ನೀನು ಕೇಳುವವ ಎಂಬ ವಿಭಾಗ ಎಲ್ಲಿಯ ತನಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿಯ ತನಕ ಬರೀ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾತ್ರ ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ Vs ನಾಟಕ ಕೂಡಾ ಇತಿಹಾಸದ ನೇರ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಒಂದು ಅನುಭವದ ಘಟನೆ. ಅದಕ್ಕೇ ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಆ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ವಿಯೆಟ್ನಾಂ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ 'ಇತಿಹಾಸ-ಕಾವ್ಯ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಇದರ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು—೧೯೬೮ ರಲ್ಲಿ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಪ್ಯಾರಿಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ರಂಗಶಿಬಿರ. ಖ್ಯಾತ ಫ್ರೆಂಚ್ ರಂಗಕರ್ಮಿ ಬರಾಲ್ಟ್ ಶಿಬಿರ ವೊಂದನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡಲು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್‌ನನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿದಾಗ ಬ್ರೂಕ್ ಆ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ದೇಶಗಳ ನಟರು, ನಿರ್ದೇಶಕರು, ತಂತ್ರಜ್ಞರು ಇರಬೇಕೆಂಬ ಷರತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ. ಅಂತೆಯೇ ಆ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್, ಫ್ರಾನ್ಸ್,

ಅಮೇರಿಕಾ, ಜಪಾನ್, ಸ್ವಿಜರ್ಲೆಂಡ್, ಅರ್ಜೆಂಟೈನಾ—ದೇಶಗಳ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿದ್ದರು. ಭಾಷೆಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಸಂವಹನೆ ಸಾಧ್ಯವಾದೀತೆ—ಎಂಬುದು ಈ ಶಿಬಿರದ ಹುಡುಕಾಟವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ೧೯೬೮ರ ಫ್ರೆಂಚ್ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಚಳುವಳಿಯಿಂದಾಗಿ ಶಿಬಿರ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ನಿಂತಿತು. ಮುಂದೆ ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಇದೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಸರ್ಕಾರೀ ಖಾಸಗೀ ದೇಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ 'ಅಂತರ್‍ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಸಂಶೋಧನಾ ಕೇಂದ್ರ'ವನ್ನು ಪ್ಯಾರಿಸ್‌ನಲ್ಲೇ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ.

ಈ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಅಮೇರಿಕಾ, ಫ್ರಾನ್ಸ್, ಬ್ರಿಟನ್‌ನ ನಟರಲ್ಲದೆ, ಪರ್ಶಿಯಾ, ಜಪಾನ್, ಸ್ಪೈಯಿನ್, ಪೋರ್ಚುಗಲ್ ಮುಂತಾದ ದೇಶದ ನಟರೂ ಸೇರಿದ್ದರು. ಖ್ಯಾತ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕವಿ ಟೆಡ್ ಹ್ಯೂಜಸ್ ಈ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಲೇಖಕನಾಗಿದ್ದ. ಬ್ರೂಕ್ ಅಲ್ಲದೆ ಪರ್ಶಿಯಾ, ಬ್ರಿಟನ್, ರುಮೇನಿಯಾದ ಮೂವರು ನಿರ್ದೇಶಕರಿದ್ದರು. ಹಲವು ದೇಶದ ಸಂಗೀತಗಾರರು, ರಂಗತಂತ್ರಜ್ಞರು, ನೃತ್ಯಕಾರರು, ಭಾಷಾತಜ್ಞರು ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಹಲವು ಮೂಲೆಗಳ ಹಲವು ತೆರನಾದವರ ಸಮ್ಮೇಳ—ಈ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಹಲವು ಜನರಿಗೆ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆ; ಜಪಾನಿನ ನಟನಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷು ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಭಾಷೆ, ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯ— ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಬೇಕಂತ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದ. ಇವರ ಉದ್ದೇಶ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ನೋಡಿ, ಅನುಕರಿಸಿ ಕಲಸುಮೇಲೋಗರದ ಅಂತರ್‍ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕಲ್ಲ, ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೂ ತಮ್ಮಲ್ಲಿರಬಹುದಾದ ಸಮಾನತೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ. ಇವರು ಬರೀ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಬಂಥ ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬದುಕಲು ಬಂದ ಮನುಷ್ಯ ಜಾತಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಭೇದಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಮೊದಲನೆ ದಿನ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ರೀತಿಯನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಬ್ರೂಕ್ ಯಾವುದೇ ರಂಗ ಅಭ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭಮಾಡದೇ ಇವತ್ತು ರಾತ್ರಿ ಭೋಜನಕೂಟವೊಂದು ತಯಾರಾಗಬೇಕು, ಎಲ್ಲ ಸೇರಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿ—ಅಂತ ಹೇಳಿದ. ಕೂಡಲೇ ಕೆಲಸದ ವಿಭಜನೆಯಾಯಿತು. ಕೆಲವರು ಸಾಮಾನು ತಂದರು, ಕೆಲವರು ಅಡಿಗೆ ಮಾಡಿದರು, ಕೆಲವರು ಸಿಂಗರಿಸಿದರು, ಕೆಲವರು ಹಾಡು-ನೃತ್ಯ ತಯಾರು ಮಾಡಿದರು. ಹೀಗೆ ಕೇಂದ್ರ, ಬದುಕಿನ ಒಂದು ಘಟನೆಯಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು.

(ಇಲ್ಲಿ ಬ್ರೂಕ್ ಇದೇ ೮೦, ಫೆಬ್ರವರಿಯಲ್ಲಿ ಭೋಪಾಲ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ರಂಗ ಶಿಬಿರದ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳಲೇಬೇಕು. ಈ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲೆಂದು ಬಂದ ಗುಂಪು ಕೂಡಾ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಜನರನ್ನೊಳಗೊಂಡಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ೨೦ ರಿಂದ ೬೫ ವಯಸ್ಸಿನವರಿದ್ದರು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಜ್ಯದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆ ಮಾತನಾಡುವವರ

ದ್ದರು, ರಂಗ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿದ್ದರು, ದುಡಿದು ನಿವೃತ್ತಿಯಾದವರಿದ್ದರು. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಹಲವು ಹೆಸರುಗಳ ಜತೆ ನಮ್ಮಂತಹ ಅಸಾಮಿಕರೂ ಇದ್ದರು. ಹೀಗೇಕೆ ಶಿಬಿರ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಅಂತ ನಾವೆಲ್ಲ ಮೊದಲು ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರನ್ನು ಬೈದುಕೊಂಡೆವು. ಆಮೇಲೆ ಇದು ಬ್ರೂಕ್‌ನದೇ ಸಲಹೆ ಅಂತ ಗೊತ್ತಾಯಿತು. ನಾಕು ದಿನ ನಡೆದ ಈ ಶಿಬಿರ ಸಾಧಿಸಿದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ-ನಮ್ಮ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು, ಅವರ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನಮಗೇ ತೆರೆಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು. ಈ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಬ್ರೂಕ್ ಮಾತನಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮೌನನಾಗಿ ಕೂರುತ್ತಿದ್ದ, ಯಾವುದೇ ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಡದೇ ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಇಡೀ ಗುಂಪು ಒಂದು ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಚಲಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ. ಸಾಧಾರಣವಾದ ಸರ್ಕಾರೀ ಸೆಮಿನಾರುಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಹಾಗೆ ಒಬ್ಬರ ಮಾತನ್ನು ಒಬ್ಬರು ಅರ್ಥವೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿರುವ ಅಪಾಹಕ ವಾತಾವರಣ ಈ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದ್ದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.)

'ಅಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗ ಸಂಶೋಧನಾ ಕೇಂದ್ರ'ದ ಮೊದಲನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ – ಪರ್ಷಿಯಾದಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿಯ ತನಕ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗಿಂತ ಅಭ್ಯಾಸ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತವಾಗಿತ್ತು. ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದ್ದ ಕವಿ ಟೆಡ್ ಹ್ಯೂಜಸ್ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನವೀನ ಭಾಷೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಿಟ್ಟು ಹಳೆಯ ಗ್ರೀಕ್, ಅವೆಸ್ತಾ, ಸ್ಪಾನಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಆ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಭಾಷೆಯೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗಿದ್ದ. ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳ ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹ ರಚನೆ ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳಲ್ಲೂ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತಹ ಒಂದು ಹೊಸ ಧ್ವನಿ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಇದರ ಹಿಂದಿತ್ತು. ಹಿಂದೆ ೧೯೬೮ರಲ್ಲಿ ಬ್ರೂಕ್‌ಗೋಸ್ಕರ ಸೆನೆಕಾನ 'ಈಡಿಪಸ್' ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವೊಂದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವಾಗಲೇ ಟೆಡ್ ಹ್ಯೂಜಸ್ ಇಂಥ ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲ ಉಳ್ಳವನಾಗಿದ್ದ, ಆಗಿನಿಂದಲೇ ಇಂಥ ಒಂದು ಯೋಜನೆ ಬ್ರೂಕ್‌ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೂ ಬಂದಿತ್ತು. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಇದರ ಜತೆಜತೆಗೆ ನಟರ ದೈಹಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲೂ ಇಂತಹದೇ ಪ್ರಯೋಗ ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ನಡೆಸುತ್ತಿತ್ತು.

೧೯೭೧ರಲ್ಲಿ ಪರ್ಷಿಯಾದ ಪರ್ಸೆಪೊಲಿಸ್ ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿ ಮಾಡಬೇಕಾದಾಗ ಈ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರದ ಈ ಎಲ್ಲ ಯೋಜನೆಗಳೂ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತಗೊಂಡವು. ಟೆಡ್ ಹ್ಯೂಜಸ್ ಕೇಂದ್ರದ ಜತೆಗೂಡಿ 'ಆರ್ಘಾಸ್ಟ್' (Orghast) ಎಂಬ ನಾಟಕದ ಹಂದರವನ್ನು ತಯಾರು ಮಾಡಿದ. ಆರ್ಘಾಸ್ಟ್

ಎಂಬುದು ಆ ನಾಟಕದ ಹೆಸರು, ಹಾಗೆಯೇ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಹೊಸ ಭಾಷೆಯ ಹೆಸರೂ ಕೂಡಾ. ಈ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪ್ಯಾನಿಷ್, ಗ್ರೀಕ್, ಅವೆಸ್ತಾ ಭಾಷೆಯ ತುಣುಕುಗಳು, ಹಾಗೂ ಆರ್ತೋ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯಕುಲಕ್ಕೂ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಕೆಲವು ಧ್ವನಿಗಳು ಸೇರಿದ್ದವು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೇರವಾದ ಕಥೆಯಿರಲಿಲ್ಲ ; ಇದು ಅನೇಕ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಸಂಗಮವಾಗಿತ್ತು. 'ಮಿಡ್ ಸಮ್ಮರ್....' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ಬ್ರೂಕ್ ಇಲ್ಲೂ ಒಂದು 'ಸಮ್ಮಿಳನ'ಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ರಂಗಭಾಷೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದ.

ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆ— ಕೇಂದ್ರದ ಆಫ್ರಿಕಾ ಪ್ರವಾಸ. ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಿಡ್ ಸಮ್ಮರ್' ಶಿಖರವಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಆತನ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಈ ಪ್ರವಾಸ ಒಂದು ಶಿಖರ. ಈ ಪ್ರವಾಸ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಿಂದ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಮುಚ್ಚಿದ ಬಾಗಿಲುಗಳೊಳಗೆ ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಸಹರಾ ಮರುಭೂಮಿಯ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚಿತು. ಹೊಸ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಭಾಷೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ದೈಹಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲ, ಸಮಯ, ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವುದರಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಜಗತ್ತಿನ ಜನರೊಂದಿಗೆ ಬದುಕುವುದರಲ್ಲಿ, ಅವರ ಕ್ರಿಯೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಹೊಸ ಅನುಭವ ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿತು.

ಕೇಂದ್ರದ ಆಫ್ರಿಕಾ ಪ್ರವಾಸ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದು ಉತ್ತರ ಆಫ್ರಿಕಾದ ಮೆಡಿಟರೇನಿಯನ್ ತೀರದ ಆಲ್ಜಿಯರ್ಸ್‌ನಿಂದ. ಅಲ್ಲಿಂದ ದಕ್ಷಿಣ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣಮಾಡಿ ಸಹಾರಾ ಮರುಭೂಮಿಯನ್ನು ಹಾದು ಕೇಂದ್ರ ದಕ್ಷಿಣ ತುದಿಯ ಅಟ್ಲಾಂಟಿಕ್ ತೀರದ ನೈಜೀರಿಯಾದ ತನಕ ತಲುಪಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಸಹಾರಾವನ್ನು ದಾಟಿ ಆಲ್ಜಿಯರ್ಸ್‌ಗೆ ಬಂದು ಪ್ರವಾಸ ಕೊನೆಗೊಂಡಿತು. ಪ್ರವಾಸಕ್ಕೆ ತಗುಲಿದ ವೆಚ್ಚ ಮಿಲಿಯಾಂತರ ಡಾಲರುಗಳು. ಈ ಹಣವನ್ನು ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ದೇಣಿಗೆಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದವು. ಹಲವು ಲ್ಯಾಂಡ್ ರೋವರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ, ಟಿನ್‌ನಲ್ಲಿ ಶೇಖರಿಸಿಟ್ಟ ಆಹಾರಪದಾರ್ಥಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಡಾಕ್ಟರ್‌ತನಕ ಎಲ್ಲ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಈ ತಂಡದಲ್ಲಿತ್ತು. ಕೇಂದ್ರದ ಸದಸ್ಯರು, ತಂತ್ರಜ್ಞರು, ಕೆಲಸಗಾರರಲ್ಲದೆ ಇದನ್ನು ದಾಖಲುಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ಪತ್ರಿಕಾಕರ್ತ ಕೂಡಾ ಜತೆಯಲ್ಲಿದ್ದ. ಅವೇ ಪತ್ರಿಕಾಕರ್ತ ಆಮೇಲೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ 'Conference of Birds' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕ ಬರೆದ.

ಆಫ್ರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಆದ ಮೊದಲನೇ ವಿಶೇಷ ಅನುಭವ— ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಿನ್ನತೆ. ಬ್ರೂಕ್ ಮಾಡಿರುವ ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ವರ್ಣನೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಆಟಗಳಿಗೆ ಸೇರುವ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಹೋಲುತ್ತದೆ :

"........ನಿಮ್ಮೊಡನೆಯೋ, ಹಾಗೂ ನೀವು ನಿಂತಿರುವ ಸ್ಥಳದಲ್ಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ಜಮಾಯಿಸಿದಾಗ, ಹಾಗೂ ಆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಅವಸರ ಇಲ್ಲದಾಗ (ನೀವು ಏನಾದರೂ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ನಾನು ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತೇನೆ, ಬೇಗ ಏನಾದರೂ ಮಾಡಿ, ಒಳ್ಳೆಯ ಆಟ ಏನಾದರೂ ತೋರಿಸಿ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಕಾದಿದ್ದೇವೆ) ಎಂಬ ತಾಕೀತು ಅದು ಮಾಡದೇ ಇರುವಾಗ, ನೀವು ತುಂಬ ಸ್ವಸ್ಥ ಆರಾಮವಾದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತೀರಿ. ಆ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ, ಬೇರೆಯೇ ರೀತಿಯ- ಅನೇಕ ಬಾರಿ ತುಂಬ ನಾವಿಯುವವಾದ- ಏನನ್ನಾದರೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ."

ತುಂಬ ಪೈಪೋಟಿಯ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪೈಪೋಟಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ನೋಡಿದ ಬ್ರೂಕ್‌ನಿಗೆ ಆಫ್ರಿಕಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತುಂಬ ಸ್ಥಿತಪ್ರಜ್ಞರು ಅನಿಸಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಸ್ಥಿತಪ್ರಜ್ಞತೆ ಏನೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಮುಗ್ಧ-ಮೂರ್ಖತನದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಗಮನಿಸುತ್ತಾನೆ :

"ಆಫ್ರಿಕನ್ ನಗರಗಳ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಇಡೀ ಖಂಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧ ಕಲ್ಪನೆ-ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತುಂಬ ಬಿಚ್ಚುಮನಸ್ಸಿನವರು, ಆದರೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಮುಗ್ಧರಲ್ಲ ; ಇವರದ್ದು ನಾಗರಿಕ-ಪೂರ್ವ ಬದುಕಲ್ಲ. ನಾಗರಿಕ-ಪೂರ್ವ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಆಫ್ರಿಕಾದ ಜನತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬಳಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ತುಂಬ ಶ್ರೀಮಂತವಾದದ್ದು, ಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು."

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಪೂರ್ವಕಲ್ಪನೆಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಇವರು ಶೈಲಿಯ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನೋ, ಚೊಕ್ಕವಾದ ಅಂತಿಮರೂಪವನ್ನೋ ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಿರುವ ಹಾಗೆ 'ಗೋಚರ-ಅಗೋಚರಗಳ ದ್ವಂದ್ವ' ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ಒಂದು ಘಟನೆ ಎರಡನ್ನೂ ಇವರು ಒಮ್ಮತದಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕೇಂದ್ರ, ಆಫ್ರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧ ನಾಟಕವನ್ನು ತೆಗೆದು ಕೊಂಡುಹೋಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅದು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿತು. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ನಾಟಕ ಅನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ 'ರಂಗಘಟನೆ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವೇ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಹಾರಾ ಮರುಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಸದಸ್ಯರೆಲ್ಲ ವೃತ್ತಾಕಾರವಾಗಿ ಕೂತರು. ಸುತ್ತ ಕ್ಷಣಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಗುಂಪು ಜಮಾಯಿಸಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಆ ಕ್ಷಣದವರೆಗೂ ಕೇಂದ್ರ ಏನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಗುಂಪು ಸೇರುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಒಬ್ಬ ಸದಸ್ಯ ವೃತ್ತದ ಮಧ್ಯೆ ಹೋಗಿ ತನ್ನ ಒಂದು ಜತೆ ಬೂಟನ್ನು ಕಳಚಿಟ್ಟ, ಸರಿ, ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು.

"ಮೊದಲನೆಯ ನಾಟಕೀಯ ಹೆಜ್ಜೆ ಒಂದು ಜತೆ ಬೂಟು. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ತಾಲೀಮೂ ಬೇಕಿಲ್ಲ, ಅಭಿನಯದ ಅರಿವು ಕೂಡಾ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ, ಶೈಲಿ ಯಾವುದೆಂದು ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾದ್ದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮೊದಲನೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಆಗಲೇ ಇಟ್ಟಾಗಿದೆ, ಅದು ಒಂದು ಜತೆ ಬೂಟು. ಆಗಲೇ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ ಹಾಗೂ ಅದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಮೇಲೂ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎಸೆದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮುಂದೇನೋ ಆಗಬೇಕು, ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ ಆಗಲೇ ಆಗಿದ್ದು. ಮುಂದಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಾಗಿ ಎಲ್ಲರೂ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ."

ಈ ಬೂಟಿಗೆ ಆ ಸಮಯ-ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ನಟನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಹೋದ— ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಅದು ಬರಿಗಾಲಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವವನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಬೂಟಾದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಗೆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ಕಸವಾಯಿತು— ಹೀಗೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯಿತು.

ಇವನ್ನು ಓದಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ದೂರದಿಂದ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಇಂಥ ಮಕ್ಕಳಾಟಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯ ಏನಿತ್ತು? ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಮಿಲಿಯಾಂತರ ಡಾಲರ್ ಸುರಿಯಬೇಕೆ ? ಇದರಿಂದ ಆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಏನು ಪರಿಣಾಮವಾಗುತ್ತದೆ? ಇವೆಲ್ಲದರ ಉಪಯೋಗ ಏನು ?' ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಬ್ರೂಕ್ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು— ಈ ಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲ ನಮಗೆ ಅರ್ಥಹೀನವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ನಾವು ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಯೋಚಿಸುವುದರಿಂದ. ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬುದು ಶೂನ್ಯ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ- ಪ್ರದರ್ಶಕರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ನಾವು ನಂಬುವು

ದಾದರೆ, ಇದೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯೇ ಅಲ್ಲವೆ? ಇನ್ನು ಇದರ ಉಪಯೋಗ-ಯಾವುದೇ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ನಾವು ಹೊರಟವರೇ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೋ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲೇನೋ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಮಗೆ ಮೊದಲೇ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಯಾವುದೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹುಡಿಸಿ ಬರುವುದೂ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದೂ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. "ನೀವು ಕೇಳುತ್ತೀರಿ : ನೀವು ಏನು ಪರಿಣಾಮ ಉಳಿಸಿ ಬಂದಿರಿ? ಅಂತ. ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ಕೇಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ-ನೀವು ಏನನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡಿರಿ? ಅಂತ."

ಈ ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ನಿಜವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿದ್ದೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಾವು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್‌ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಯೋಗಕಾರರ ಸಾಧನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಅವನ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಬೇಕು. ಇಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯಂಥವರು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಚನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಹಿಂದೂ ಮುಂದೂ ಹೋಗಲಾರದೆ ನಿಂತುಬಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ಈಚೆಗೆ ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟು ಪಾರಭೌತಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ಸುದ್ದಿಯಿದೆ. ಜುಲಿಯನ್ ಬೆಕ್, ಷೆಕ್ನರ್‌ರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಇದೇ ಗತಿ ಒದಗಿದೆ. ಹೀಗೇಕೆ ಆಯಿತು? ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶೋಧನೆಗೆ ಹೊರಟ ಈ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳು ಕಡೆಗೂ ತಮ್ಮ ಕೇಂದ್ರದ ಸುತ್ತ ಸುತ್ತುತ್ತ ಉಳಿದ ದಿಕ್ಕನ್ನೆಲ್ಲ ಮರೆತಿದ್ದು ಯಾಕೆ?

ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಕಾರರೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಹಾಗೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿಯೇ ಹೊರಟವರು. ಹೀಗೆ ಇದ್ದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಹೊರಟ ಈ 'ವಿರೋಧಿ-ರಂಗ ಕರ್ತ'ರು ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದಲೇ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಹೊರಗೆಳೆದುಕೊಂಡರು, ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮುಖ್ಯ ಮೌಲ್ಯಗಳಾದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಮುಖ್ಯತೆ, ವ್ಯಾಪಾರೀಕರಣ-ಮುಂತಾದವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಈ ಧಿಕ್ಕಾರ ಅವರನ್ನು ಒಂದುರೀತಿಯ ನಿರಾಶಾವಾದದತ್ತ ಕೊಂಡೊಯ್ದುಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. 'ನಾಟಕಕಾರ-ನಟ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕ-ವಿಮರ್ಶಕ' ಈ ಚಕ್ರವನ್ನು ಮುರಿದು ಇವರು ನಿರ್ದೇಶಕ-ನಟ-ಪ್ರಯೋಗ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ತಮ್ಮನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇದರಿಂದ ಆದ ಹಾನಿ ಅವರು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗದೇ ಉಳಿದಿದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಮುಚ್ಚಿದ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಸೊರಗಿದವು.

(ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ— ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್. ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಈಗ ಕಲ್ಕತ್ತಾದ ಜನನಿಬಿಡ ಚೌಕದ ಮಹಡಿಯ ಮೂಲೆಯ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ವಾರಕ್ಕೆರಡು ದಿನ ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ವಾರದ ಇನ್ನುಳಿದ ದಿನ ಆ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ ಭಜನಾಮಂಡಳಿಯೊಂದರ ಸಭೆ

ಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಮೂಲೆಗೆ ತುಂಬ ಕಮ್ಮಿ ಜನ ಬರುತ್ತಾರೆ, ಅವರ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸುದ್ದಿ ಕಲ್ಕತ್ತಾದ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ರಂಗಕರ್ತರ ಕಿವಿಗೂ ಬೀಳುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ರಂಗಚಳುವಳಿಯಲ್ಲೂ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕೆಲಸವನ್ನು ತಾವು ತುಂಬ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಏನೆಂದು ಕರೆಯೋಣ? ಇದು ಯಾವುದೇ ಸಂಘಟನೆ ಯನ್ನೇ ವಿರೋಧಿಸುವ ಆತ್ಮಹತ್ಯಾಮಾರ್ಗದ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದವೇ? ಅಥವಾ ಶ್ರದ್ಧಾ ವಂತ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಭೂತ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ?)

ಮುಚ್ಚಿದ ಬಾಗಿಲುಗಳೊಳಗೆ ಮಾತ್ರ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೇತೆಯವರಿಗಾಗಿ ಮಾಡುವ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಅಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವುಳ್ಳ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ರಂಗಭೂ ಮಿಯ ಮೂಲಸತ್ವವನ್ನೇ ನಾಶಮಾಡುತ್ತವೆ. ಯಾವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಹೊರಟಿ ದ್ದೆವೋ ಅದೇ ನಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವು ಇಂಥ ದುರಂತಕ್ಕೆ ತಲುಪತೊಡಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದವು. ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟುವ ವೈರುಧ್ಯದಿಂದ ಹಾಗೂ ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಿರಾಶಾವಾದದಿಂದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕೊಳೆಯುತ್ತಿವೆ. ಈ ಸ್ಥಿತಿಯ ಶೋಚನೀಯತೆಯನ್ನು ಜ್ಯಾನ್ ಕಾಟ್ ತನ್ನ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸಿ ದ್ದಾನೆ :

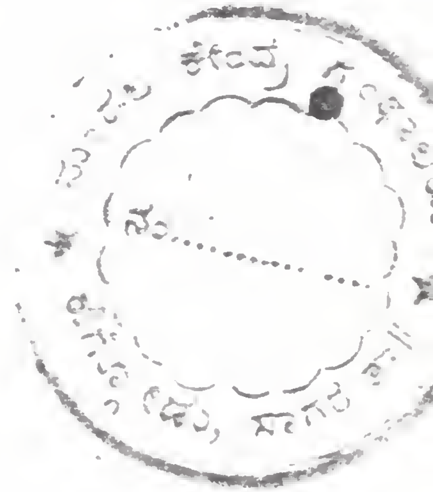
> "ಈಚಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು 'ಪೋಸ್ಟ್-ಮಾಡರ್ನ್' ಎಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ನನಗಂತೂ ಆ ಶಬ್ದ ಕೇಳಿದಾಗಲೆಲ್ಲ 'ಪೋಸ್ಟ್-ಮಾರ್ಟಮ್' ಶಬ್ದದ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ."

ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಆಫ್ರಿಕಾ ಪ್ರವಾಸಮಾಡಿದ್ದು ಬಹುಶಃ ಇಂಥ ದುರಂತದಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ. ರಂಗಭೂಮಿ ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಯಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಗಟ್ಟಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಾಗಿ. ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬ್ರೂಕ್ ಆಫ್ರಿಕಾ ಪ್ರವಾಸದ ನಂತರದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಇದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ ಎಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೂ ತುಂಬ ಅಗತ್ಯವಾದ ಅನುಭವ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ನೀವು ಏನನ್ನು ಕಲಿತಿರಿ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಬ್ರೂಕ್ ತುಂಬ ಗಹನವಾದ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಮಹಾನ್ ಕೃತಿಯೂ ಮುಚ್ಚಿದ ಬಾಗಿಲಿನೊಳಗೆ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಈಡಿಪಸ್, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ಜನರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿಯೇ ಆ ಮೂಲಕ ಹಲವು ಹನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆ

ಯುತ್ತ ಬಂದವು. ಹಾಗೆಯೇ ಜನರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಹಲವು ಹನ್ನೊಂದು ಕಲ್ಪಿಕ ಕಥೆಗಳು ಕೂಡಿಯೇ ಆ ಕಾಲದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಬಹುದಾದ 'ಈಡಿಪಸ್' ನಂತಹ ಕೃತಿ ಬಂತು. ಆದರೆ ಇವತ್ತಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನರಿಗೆ ಹೀಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಮರೆತುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇದು ಬಂದೇ ನಾಟಕ ಮಂದಿರಗಳ ಜೈಲಿನಲ್ಲಿ ಯಾ ಪ್ರಯೋಗಕಾರರ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಆಗಾಗ ಹೊರಗೆ ಬಂದು ಜನರಿಗೆ ಮುಖಾ ಮುಖಿಯಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಇವತ್ತು ಒಂದು ಮಹತ್ಕೃತಿ ಹುಟ್ಟೀತು ಎಂಬುದು ಬ್ರೂಕ್ ನ ಸೂಚನೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆತ ಈಚೆಗೆ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಆತ ಆಫ್ರಿಕಾ ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ Conference of biids' ಪ್ರಯೋಗ. ಆತ ಈಗ ಮಾಡಲು ತೊಡಗಿರುವ 'ಮಹಾ ಭಾರತ'ವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಪ್ರಯೋಗ—ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ.

....ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಶಸ್ವಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಲವೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರಾಗಿರುವ ಇವತ್ತಿನ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಈತ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.



ಸಹಾಯಕ ಸಾಹಿತ್ಯ

1. EMPTY SPACE–Peter Brook.
2. CONFERENCE OF BIRDS–Jhon Heilpern
3. ORGHAST AT PRESEPOLIS-A.C,H. Smith
4. BROOK'S AFRICA, AN INTERVIEW WITH PETER BROOK –The Drama Review–Theatra & social sciences issue-Vol 17 no, 3 Sept. 1973.
5. THEATRE AND ANTI–THEATRE–NEW MOVEMENTS SINCE BECKETT–Ronald Heyman
6. BREAK–OUT : IN SEARCH OF NEW THEATRICAL ENVIRONMENTS–Jems Schevill
7. EXPERIMENTAL THEATRE-Roose Evans. James
8. MEYERHOLD'S THEATRE OF THE GROTOSQUE–James M. Simons
9. GROTOWSKI - THE END OF IMPOSSIBLE THEATRE– Jon Kott–Theatre Qly, 36
10 SHAKESPEARE : OUR CONTEMPORARY–Jon Kott
11. PERFORMING ARTS - THE ECONOMIC DILEMMA - A 20th Century Fund Study.
12. AN ENCYLOPEDIA OF WORLD THEATRE.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು
ಘಟ್ಟ ತಲುಪಿ ಮುಂಗಾಣದೆ ಸ್ಥಗಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ
ಈಚಿನ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯಾ
ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು
ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ಹಾಗೂ ಆ ಮೂಲಕ ವಿಶ್ವದ ರಂಗಪ್ರಿಯರ ಆಸಕ್ತಿ
ಯನ್ನು ಸೆಳೆದ ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್‌ನ ರಂಗಶೋಧವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ
ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಡುವ ಕಿರುಪುಸ್ತಕ ಇದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ
ಇತ್ತೀಚಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವಾಗ ಒಂದು ಕಣ್ಣನ್ನು ಇಂಡಿ
ಯಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಮೇಲೆ ಕೂಡ ನಟ್ಟುಕೊಂಡಿ
ರುವುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ. ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣಮಾಲೆ
ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವ ಮೂರನೇ ಪುಸ್ತಕ ಇದು.

•

ರಂಗ ಅನ್ವೇಷಣೆ ರೂ. ೫

•

ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ